

مداخل إلى
السيرة العراقية الحديثة

بلند الحيدري



مداخل إلى الشعر العراقي الحديث

بلند الحيدري



کتابخانه و اسناد ملی
جمهوری اسلامی ایران
شماره ثبت کتاب: ۸۷۹۸۷
تاریخ ثبت: ۱۳۸۷

تصميم الغلاف

فتحي أحمد

الاخراج الفني

راجيه حسين

الاهداء

الى كل الذين كانوا معنا فى هذه الرحلة
وكان لهم عطاؤهم فى الجهد المتميز
بخصائصهم *

الى محمود البريكان وأكرم الوثرى
ورشيد ياسين وكل الذين لم تنصفهم ذاكرتنا
الهرمة

— بدءا من التراث —

لقد بقي الشعر العربي طوال حياته التي امتدت لقراءة عشرين قرنا يدور ضمن اطار شكلية معينة وآساليب أدائية يرثها الخلف عن السلف ملزما نفسه بها وأخذ منها ما يمد بها تجربة متساوية من حيث الكيان البنائي العام ، وظلت مقومات شعرنا الكلاسيكي من ضروب بلاغية ومحسنات لفظية وسبل بدعية ، الأساس الذي تنهض عليه التجارب الشعرية ، وما شذ عنها نغما أو أداء أهمل كمعلقة عبيد بن الأبرص التي ما اتسعت لها بحور الفراهيدي .

أقفرت من أهلها تلحوب . .

كما بقيت مواضيع الشاعر محدودة ضمن أبواب تؤدي كل منها الى أفق مناخ خاص ، له شعراؤه المتميزون ، فهؤلاء شعراء الغزل وآخرون شعراء المديح وغيرهم اختصوا بالهجاء أو بالحكمة أو بالخمرة أو برزوا في قول المراثي ،

الخ ، وكلهم على اختلاف مناهجهم الشعرية ظلوا
أمينين لسته عشر بحراً ما خرجوا عنها مطلقاً
ولا تجرأ أحد منهم على أن يلزم قصيدته بغير
موازين الخليل بن أحمد الفراهيدي والتي
استنبط قواعدها مما ورث العرب من قصائد
ومقطوعات وأبيات يتيمة ولا تجاوزت محاولة
من محاولات ممن اتسموا بالتجديد في عصور
الشعر القديمة ، الأسلوب القائم على وحدة
البيت حيث ينحصر المعنى به حتى لتكاد تكون
القافية والروى نقطة ينتهى فيها واليها المعنى ،
ثم ينتقل الشاعر الى فكرة أخرى وهكذا دواليك
مما يسهل على أى منا اجتياز ما يشاء من
الأبيات دون أن يخل ببناء القصيدة لانعدام
الارتباط العضوى بين الأبيات تبعاً لما أوجده
الواقع الصحراوى وحياة انسانها غير المستقر .
وظلت التفاعيل موزعة بالتساوى فى كل بيت
شعرى بين صدره وعجزه مع الجوازات الخاصة
بكل تغنية .

فصارت القافية وميزان البحر في هذا
الشعر المقياس الرئيسي الذي له أن يحدد كونه
شعرا أو . . لا ، وقد دفع ذلك بعض دارسيه
الى وصفه بالكلام الموزون والمقفى وما يخرج
عنهما لا يكون شعرا بأى معنى من المعانى .
غير ان أخذ أنفسنا بهذا القول التعميمي
لا يعنى أن الشعر العربى لم يعرف صراعا بين
مجددين ومحافظين وأنه كان خارجا على سنة
التطور ، إلا أنه صراع ظل محدود النطاق كما
شاهدنا ذلك ابان العهد العباسى بسبب من
انفتاح الثقافة العربية على مناخات الحضارات
المتاخمة لها اذ انقسم الشعراء الى مجدين
ومحافظين ، اتسم شعر القسم الأول منهما بالثورة
على النهج التقليدى والدعوة للخروج لاستلهام
الطبيعة واعتماد الصدق عند التعبير ، بينما
التزم القسم الثانى والذى ظل يخدم البلاط
وكبار خاصته بالنهج التقليدى واعتماد المديح
كأهم باب فى الشعر ، وظلت الصنعة على هذا

إلّون من الشعي ، مال الأول نحو الرومانسية
يستلهم عاطفيتها بينما بقي الثاني كلاسيكينا
يعبر الأسلوب جل اهتمامه .

انفتح الأول على التجديد ودعا الى التخير
بين الأساليب وقال بالاستلاف من الحضارات غير
العربية في مجال الابداع بينما بقي الآخر
أميناً على التقاليد الموروثة متهما من يخرج على
التقاليد بالنزوق والاساءة وأحياناً بالشعوبية .
صارت الذاتية قوام أدب المجددين وظلت
الموضوعية أساساً لمنطق المقلدين وكان أبرز من
حمل راية التجديد في هذه الفترة (بشار بن
برد) وأبوا نواس ومن يعد لدراسة تلك الحقبة
من تأريخنا الأدبي لن يفوته ملاحظة خط واضح
يقصل بين لونين من الأدب ، ولسنا على كثير
خطأ عندما ننتع كلا الأديبن الجاهلي والأموي
بالكلاسيكية فما جاء مع الجاهليين هذا جذوه
الأمويون وأن رقت حواشيه وبت عليه بعض
مؤثرات الحواضر في حين اتسم الأدب العباسي

بالرومانسية ويذهب بعض الدارسين في تفسير ذلك الى أن (الأدب الكلاسيكى كما هو واضح عادة وثنى بينما الأدب الرومنطيقى أدب دينى فالأدب الأغريقى والرومانى كلاهما كلاسيكى لأنه كان وثنيا قائما على فكرة آلهة متعددين أسطوريين وكذلك شأن الأدب الجاهلى المنعكس عن مجتمع يؤمن بالأصنام والأوثان ويقدها ، ولعل ايمان الناس فى العهد الأموى بأن الشعراء يتبعهم الغاؤون وان لكل شاعر شيطانا يلهمه جعلهم يتركون الشعر متجها وجهته الوثنية أى الكلايكية ، حتى اذا ما جاء العباسيون ودالت دولة الشعر من العرب الى الفرس مع دالت مع أمر السياسة والقيادة والوزارة اتخذ الشعر وجهة دينية وترك ارتباطه القديم بالوثنية وأساليبها فكان التحول الجديد نحو الرومانطيقية نحو الذات ، نحو الأنا الضخمة مفتاح السر الرومانطيقى ، وهذه ظاهرة جدد واضحة فى الآداب الفرنجية ، فقد كان الملحوظ عند بعض

أدباء الانكليز أنهم عندما كانوا يتحولون الى الرومانطيقية كانوا بغير دافع خارجي واضح يعتنقون الكثرة ويفوضون في أعماق أعماق الدين ، وهو عين ما نلاحظه في انتقال ابن المقفع ومهيار الديلمي من المجوسية الى الاسلام ، وان هو في الحق والواقع الا انتقال من الكلاسيكية الى الرومانطيقية وقد ساعد هذا التحول في الأدب من الاتجاه الوثني الى الاتجاه الديني على ظهور شعر الحكمة والزهد عند صالح عبد القدوس وأبي العنماهيّة وشعر التصوف عند ابن الفارض) .

ولكن التحول الى الرومانسية لا يمكن أن يلخصه هذا السبب وحده والذي يقول به الأستاذان أحمد أبو سعيد وإيليا حاوي فثمة ظروف حياتية أيضا استوجبتها فكان ان ظهرت من بعد ونتيجة لتغير نمط الحياة في تلك الفترة والتي اتسمت بالترعة الى اللهو والمجون ضروب جديدة في أدائية الشعر منها (الموشحات)

و (الدوييت) ونثر قريب من الشعر من حيث التزامه بالقوافي الداخلية هو أدب (المقامات) كما دخل اللغة في هذه المرحلة الكثير من المفردات الأعجمية بسبب الترجمة من ناحية والاختلاط بالأعاجم من ناحية ثانية يؤيد ذلك رأى لهذا العالم أو ذاك اللغوى كعلی الفارسی القائل بأن ما خضع لمقاسات اللغة العربية فهو عربى ، وقد وردت مثل تلك المفردات حتى فى شعر كبار الشعراء فى العصر العباسى كأبى نواس وأبى تمام والمتنبى وابن الرومى .. الا أن (الموشح) الذى نشأ وترعرع فى الأندلس يظل أبرز شكلية تجديدية فى عصور الشعر العربى الأولى ذات نهج يقول بالخروج على ارتباط القصيدة بالقافية الواحدة التى كانت تلتزمها القصيدة العربية التقليدية ، مفضلا الاستعانة بالقوافي المختلفة وجاريا فى مجال الموسيقى مجرى المبالغة بالبرقة والزخرف اللفظي والصناعة التزيينية ، وقد استنبط اسم (الموشح) من الوشاح وهو

القشّات وكان مرصعا بالجواهر ومزركشا
اللباس الذي القت ارتداعة المرأة من بعض
بالخيوط الذهبية وهذا الربط ما بين (الوشاح)
و (الموشح) يدل على الرغبة في التشبيه من
حيث الصناعة التزيينية الظاهرة في كل من هذا
اللون من الشعر وذاك اللون من اللباس .

ويخص الفيلسوف العربي والباحث
الاجتماعي (ابن خلدون) في مقدمته أهل
الأندلس باستحدثاته اذ ينص على أن (أهل
الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم وتهذيب
مناحيه وفتنونه وبلغ التتميق فيه الغاية
استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح
ينظّمونه أسماطا اسماطا وأغصانا يكثرون من
أغاريضها) .

ويغنى بالمسقط من الشعر تلك الأبيات
الأربعة أو الخمسة التي تجمعها قافية واحدة
فينعت تبعا لذلك بالمربع أو الخمس حسب عدد
الأبيات أما العروض فهو الجزء الأخير من البيت

الشعري . والعروض أيضا هو ما جاء على الموازين الشعرية المألوفة وقد سماه كذلك الخليل ابن أحمد الفراهيدي لأن الله أوحى به إليه وهو في طريقه (لمكة) وكان اسمها (العروض) .

وقد لعبت طبيعة الأندلس الفتانة الملائية بساتين الفسافة والأنهار الى جانب الرخاء الاجتماعى الذى أشاع مجالس اللهو وانتشار الغناء وميل المغنين الى تلوين القصيدة بالقوافى المتعددة ، دورا رئيسيا فى نشوء هذا الفن الشعرى فى الأندلس آنذاك، كما ساعدت العرب ثقتهم بأنفسهم على التساهل مع اللفظ الأعجمى ولغة المخاطبة البسيطة فى الشعر مما أعطى هذا اللون من الشعر شكلية المتميزة .

ويقول ابن يسام الشترينى - توفى عام ١١٤٧ م فى كتابه (الذخيرة) والذى خص به بالأدب الأندلسى أن (أول من صنع أوزان الموشحات بافقتنا واختراع طريقنا فيما بلغنى

فمحمد القبرني الضري (الا أن آخرين ممن كتبوا
في الموضوع لا يرون رأيه ، وقد اشتهر في
الآنديسن عدد كبير من الوشاحين منهم (عبادة
بن ماء السماء) صاحب الموشحة المشهورة .

من ولي في أمة أمرا ولم يعدل

يعزل الالحاز الرشا الاكل

وابن القزاز وابن زهر ، ولسان الدين
الخطيب وآخرون ، وقد عالج آدب الموشحات
ما عالج الشعر التقليدي الا انه برع وأجاد
وانتشر بموشحات الغزل والخمریات والوصف
وذلك لأنها نظمت لتغنى ، هذه الموضوعات هي
الأصلح للغناء ، ولهذا السبب ظلت تطفو على
السطح في معالجاتها لأمر دنياها ، همها أن
تطرب السمع لا أن تحرك ساكنا في الذهن أو
تثير أسئلة في النفس أو الأخلاق كتلك التي
أثارها أبو العلاء المعري والمتنبي ، ويحدد
الدكتور أحمد هيكل في دراسته (الشعر العربي

المعاصر بين الأصالة والتجديد) مقومات الجودة
فى شعر الموشحات بما يلى : (وأخذ الشعراء
الأندلسيون يعبرون عن ذواتهم مضيقين الى
ملاحم الشعر العربى اضافات حسبت لهم كتعميق
اللون المحلى وتغليب الجانب العاطفى وزيادة
التنوع الموسيقى وكان هذا الجانب الآخر هو أهم
ما أضافوه الى ملاحم الشعر العربى . فقد
اخترعوا الموشحات مطورين بها موسيقى الشعر
تطويرا كبيرا . وبشيوع هذه الموشحات بينهم
وفى كل البيئات العربية برز هذا الطابع الذى
يجب أن تقف عنده فى طبيعة الشعر العربى ،
وهو انه قابل دائما لتطور موسيقاه ولا يشترط
أبدا لتلك الموسيقى أن تكون هى موسيقى
القصيدة الملتزمة لوحدة البحر ورتابة القافية .
فقط يجب أن تكون هذه الموسيقى ممثلة عنصرا
أساسيا من عناصر العمل الشعرى وذلك بأن
تكون من الوضوح بحيث تؤدى وظيفة لا تقل عن
تلك التى تؤديها الكلمات والتعابير والصور) .

وبالرغم من أن فترات التمزق الاجتماعي
هي فترات انطلاق بالنسبة للشعر الفنائى وان
فترات الرخاء هي مناخات جيدة لنضوج الأعمال
الأدبية الأخرى التى تحتاج الى الاستقرار ، كما
لمستأ ذلك فى ازدهار المسرح الانكليزى فى العهد
الاليزابيثى ، واحتفال العهد العباسى الأخير
بكبار الشعراء المجيدين ، أقول بالرغم من ذلك
فقد انكفأ الشعر العربى بعد سقوط الأندلس
وسقط هو كباقي المظاهر فى الحياة العربية فى
وهدة من التمزق والتخلف ولم يستطع حتى من
مجاراة النماذج متوسطة الجودة فى الشعر
التقليدى ، وقد وصل على عهد الحكم التركى الى
أفجع مراحل الانحدارية فلا بناء تتماسك فيه
القصيدة ولا عمق فكرى يشد القارئ الى طرح
جديد للعصر ولا اشراقة أصيلة تومض فى كل
تلك الأكوام من الكلام المكرور المعاد والصور
المبتذلة ، وتقوقعت الحياة العربية بصورة عامة
فى التقليد كنوع من الحماية الذاتية دون أن

تستطيع استعادة مناخات تجاربها الحياتية السابقة
ولا صدقها في التعبير عنها وعلى شتى المستويات
الأدائية ، فقد كانت التجربة الشعرية فقيرة
كالفقر الذي ساد العالم العربي آنذاك ، جاهلة
كجهلة وفاسدة كفساد أنظمتها السائدة وقد استمر
ذلك طوال الفترة التي امتدت منذ انهيار دولة
العباسيين وسقوط الأندلس الى أوائل القرن
الثامن عشر ، ويتفق عدد غير قليل من الدارسين
بأن بدء النهضة كانت في عام ١٧٩٧ وهي
السنة التي قدم فيها نابليون بونابرت على رأس
حملته الكبرى الى الاسكندرية بعد احتلاله
(مالطة) ودحره للماليك ، ولا شك أن تحديد
التاريخ لبدء النهضة على هذا الشكل ليس تحديدا
دقيقا اذ لا يمكننا أن نفسر الحملة الفرنسية
وكأنها كل مقومات النهضة على الرغم من أننا
نؤكد أهميتها كعامل للنهوض اذ فتحت الأعين
على تقدم الغرب في الحقول الصناعية والعلمية
والزراعية والفنية وأثارت الرغبة في مجاراة

هذا التقدم والأخذ بتقليده من ناحية والاستعداد لمحاربته من ناحية ثانية وبالمستوى الذى جاء به من رقى ومعرفة ، وهكذا عمت العالم العربى دعوات الحرية والاستقلال ، والتمكن من العلم والتسلح بالدراسة الواعية كأهم دعائم وقوفنا فى وجه الغزو الأوروبى ، كما لا ننكر أن هذا الغزو الفرنسى أسهم فى تنشيط التبادل التجارى والاحتكاك الاقتصادى بالعالم الغربى وفى تبنى انشاء صناعات وطنية تقوم أساسا على خبرة الغرب الصناعية وتسعى فى ذات الوقت لمزاحمتها وطردها من أسواقها ، ومما لا ريب فيه أن كل هذه العوامل تشكل منطلقا للوعى بالنهضة ..

ولكن بجانب هذا كله كان هناك سعى حثيث لتعميق العلم والثقافة عن طريق فتح المدارس وارسال البعثات ، ثم انتشار الطباعة التى روجت المعرفة بين الناس ، ووسعت من المجال الصحفى والذى بدوره ذا أثر فعال

فى رفع المستوى الثقافى العام ، يضاف الى ذلك
تبنى انشاء المكتبات والجمعيات العلمية والأدبية
التي دأبت على اىصال المعرفة الى المتعلمين
لتعميقها وتأكيدا ابعادا ثقافية موسوعية .

كما نشطت فى تلك المرحلة حركة الترجمة
والتأليف بغية تدريس العلوم المختلفة باللغة
العربية من جهة ومن جهة ثانية ايجاد كتب
مساعدة للطلاب يعودون اليها ساعة يقصر
كتابهم الدراسى عن ارضاء فضولهم العلمى أو
الأدبى ، وكان من نتيجة اتساع حركة الترجمة
والتأليف ظهور مجلات علمية كمجلة (المقتطف)
لصاحبها يعقوب صروف والتي كان لها فضل
كبير فى تعميم المعارف على مناطق شاسعة من
العالم العربى .

غير أن أثر الترجمة لم يقف عند هذا
الحد ، إنما تعداه الى الاسهام فى تجديد القوالب
الشعرية والنثرية والى ظهور فنون أدبية جديدة

لم تكن معروفة عند العرب من قبل كأدب الملحة
الذى أسهم فى اطلاع المثقفين عليه نقل سليمان
البستاني لالياذة هوميروس الى العربية شعرا ،
وفن المسرح بعد أن اقتبسه مارون النقاش عن
الأوربيين فى أثناء رحلاته الى فرنسا وإيطاليا
وسواهما .

كما لعب الاستشراق دورا مهما فى اذكاء
عوامل النهضة اذ تناقست دول عديدة على
ارسالها البعثات للتنقيب عن الكتب العربية
لنقلها الى لغاتها المختلفة ، وكان أن عقدت
مؤتمرات ، ونظمت مكاتب لضم الكتب المهمة ،
كما لا ينكر ما كان لتلك الدراسات رغم ما يؤخذ
على العديد منها من عصبية دينية أو عرقية من
أثر فى تطوير معرفتنا بتراثنا الفكرى .

كل هذه العوامل مجتمعة أدت الى النهضة
فى الحياة العربية بصورة عامة ، ومنها الأدب
العربى الحديث والذى يمكننا تقسيمه الى أربعة

أدوار رئيسية وقد امتدت الأدوار الثلاثة منها
الى أواسط القرن العشرين حيث اتجه الشعر
وجهات جديدة تخالف ما عرف وما ألف الشعر
العربى فى عصوره السالفة فى كثير من سماته
العامة والخاصة . ويمكننا تلخيص الدور الأول
بأنه اجمالا انحصر همه فى استعادة مقومات
لغته وميل عباراته وتراكيبه اللفظية الى
الجزالة ، وأخذ نفسه بتقليد النماذج الجيدة من
الشعر العربى والوقوف بصلاية أمام انتشار
لغة الصحافة الهزيلة وما عرف عصر الانحطاط
من ابتذال فى الصور وهزال فى الأداء واستخدام
للألفاظ المتداولة ، وقد طغى على شعر هؤلاء
التكلف والتصنع حتى أصبحت قيمة الشاعر
مرتبطة بما فى شعره من زخارف لفظية وحناس
وطباق دون أى اهتمام بالمعنى أو الفكرة
الشعرية وظل الشعر محصورا فى إطاره
التقليدية من مدح وهجاء ورثاء ومن خيرة من

مثل هذه المرحلة الشيخ ناصيف اليازجي وحسن
العطار .

أما الدور الثاني والذي يمكن تحديده
بالفترة الممتدة ما بين منتصف القرن التاسع
عشر وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، فقد تميز
شعراؤها بقلّة اهتمامهم بالبناء الشعري من
حيث لفظيته أو الاستعانة بالمعاجم بحثا عن
المفردات الغريبة وجنحوا الى التركيز على المعانى
المجذبة والصور الخيالية ووصف الطبيعة أسوة
بشعراء الغرب الرومانسيين ، كما برزت فى
القصائد النزعات الفردية القائمة على الأحاسيس
الداخلية والعواطف ، واننا لنجد عند محمود
سامى البارودى الوجه الأنصع لمثل هذه المرحلة،
اذ خلت قصائده من الضعف الذى بدا واضحا
على أعمال غيره من الشعراء ، كما كان المهد
لولادة أحمد شوقى و خليل مطران والرصافى
والزهاوى والذين خطا الشعر بإمكاناتهم
المختلفة خطوات واسعة وعلى جانب كبير من

الأهمية. فبشوقي دخل الشعر عالم المسرح
وبمطران استقام بناء القصيدة على شيء من
وحدة الصورة الشاملة والقائمة على السرد
الروائي والرقعة اللفظية ، وبالرصافي حمل
الشعر معاناة الناس اليومية ، أما الزهاوي فقد
جهد لإبراز الطابع الفكري لعصره من أفكار
(دارون) الى تحضيض على السفور الى محاربة
للمعتقدات الباطلة والخرافات .

وفي الدور الثالث بدأت ملامح التجديد
أكثر بروزا فقد هجر الشعراء الكلايش الموروثة
في الحديث عن الديار المهجورة والبكاء على
الماضي وصارت للقصيدة وحدتها الخارجية
وتصميمها الداخلي واننا لنجد المناخ الأوربي
متأكدا لحد ما في تلك الأجواء الجديدة المتميزة
بشيء من الحرية في اخراج القصيدة واستخدام
الرموز ، والبناء القصصي والمسرحي للإيحاء
بمضمونها ، وثمة أمثلة جيدة في هذا المجال
متمثلة بتجارب سعيد عقل والياس أبي شبكة

وعند شعراء المهجر الذين كان لاتصالهم بالعالم
الخارجي أثره البارز في اغتناء تجاربهم
بالمواحيات الأوربية وبالثورة على اللغة القديمة
التي أحسوا بأنها تحول بينهم وبين ممارستهم
المعاصرة .

يقول جبران خليل جبران (لكم لغتكم ولي
لغتي ، لكم منه القواميس والمعجمات والمطولات
ولي منها ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة
من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في
أفراحهم وأتراحهم ، لكم من لغتي نظرة في عين
المغلوب .. الخ) .

ولقد هوجمت محاولات هؤلاء المغتربين لما
كان فيها من خروج على ما ألفنا واعتبرت
أعمالهم تحديا للتراث والفكر واللغة ودعوة الى
عدم ايلاء اللغة الأهمية الكبيرة ، وقد كان من
نتائج ذلك ضعف وزكافة عمت بناء قضائدهم،
ويمكننا حصر عناصر الجدة في آدب المهاجرين

بثلاثة منها ما هو وطني ومنها ما هو ديني
ومنها ما هو فني .

ففي الحيز الأول اشاداتهم بالاستقلال
والحرية والحماسة لقوميتهم والدعوة لعروبتهم
وفي الجانب الثاني اتجهاهم لنبد الخلافات
الطائفية من أجل الوحدة الوطنية كما لمسنا عند
بعضهم جنوحا الى تأكيد النزعات التحررية من
كل اعتقاد حيناً ، وأحيانا الركض وراء اصطلياد
الصور الصوفية التأملية .

.. من هذه المقدمة السريعة يمكننا أن نتلمس
بوضوح بأن الحركة الشعرية الجديدة التي بدأت
في خمسينات هذا القرن وتمتد بجذورها الى
عهد محمد سامي البارودي الذي سعى الى تنقية
الشعر من شوائب المبالغات والمحسنات اللفظية
والافتعال ، وان الكثير من الأمنس التي قامت
عليها محاولات شعراء الخمسينات تنبه اليها غير
واحد من شعراء الأجيال التي سبقتهم فقد دعا

الزهاوى الى نبد القافية (انى لا أصر على
التزام القافية بل أنا أول من نبذها ظهريا وقال
بقطع هذه السلاسل والاغلال وتحرير الشعر
منها) ذلك (لأن القافية ليست من الشعر فى
الشعر الا قائم بالمعنى والموسيقى التى ينظمها
الوزن) و (ان أسهل الشعر ما كان مرسلا ليس
عليه من الروى قيد يثقل رجله فلا يمشى مطلقا)
وعلى يد خليل مطران تمكنت الوحدة الموضوعية
من القصيدة كما يقول الدكتور مصطفى بدوى
(فجاء مطران وأراد أن يحقق الوحدة الموضوعية
فى بناء القصيدة كلها من ناحية ومن ناحية
أخرى لم يدع الألفاظ تخليه فتعيد به عن المعنى
المقصود كما أننا نجد فى شعره قسطا أكبر من
الفنائية) - كما ساعد المهجرون على ايجاد
مفاهيم جديدة للشعر بنبذهم اللغة الخطابية
ومد تجاربهم بابعاد نفسية غنية فأثروا ما سماه
الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس لشدة
تركيزهم على الابعاء بشفافية عن أعماق الذات

الانسانية وموقفها من القضايا البشرية الرئيسية
ومن الطبيعة وكل اشكالات الوجود الفلسفية ،
كما لمسنا عند عدد من الشعراء بدايات للخروج
على شكلية البيت الشعري والى جانب ذلك
محاولات البعض فى انشاء القصيدة النثرية
التي ساعدت على انتشارها موجة الترجمة
للشعر الغربى .

ان كل ذلك واستيعابه من قبل الشعراء
المجدد واطلاعهم من ناحية ثانية على نتاج الفكر
الأوربي كانت الأساس الذى قامت عليه التجربة
الشعرية الحديثة فى العراق .

ومرورا بالعصر

وفجأة تفرض علينا الحرب العالمية الثانية
ان نحس بأن لعراقنا موقعا على خارطة العالم ،
واننا على مقربة من كل ما كان يدور في الأفق
الأوربي من نزوع الى الجديد الذي يعبر عن
رغبته في الانفصال عن عالمه القديم والتوصل
من كل ما يشد به اليه ، وفجأة تكتظ شوارع
بغداد بالكثيرين من جنود الدول الحليفة ، وكان
من بين هؤلاء الجنود ، فنانون قدموا من يولوليا
وانكلترا وأماكن أخرى، سرعان ما تعقدت بينهم
وبين نخبة من الفنانين العراقيين علاقات ألفة
ومودة وكان لها جانبها المثير في البحث عن فن
عراقي حديث يكون من بعض ما يتميز به انه
أدرك وجوده في عصره ، وتواصلت اللقاءات
واتسعت الحلقات لتشمل الأدباء والشعراء
والموسيقيين والمعماريين ، واتسعت اطر البحث
عبر نقاشات حادة وتحالفات وتكتلات، واتهامات

وبقى للغرب ووجهه المحفز والمثير من خلال ما كنا
نسمع نقراً وتتابع بلهفة ، أزمته الحضارية
المعقدة ، فالجرب التي انتهت لم تنه قلق المفكر
الأوربي وشعوره بأنه مقبل على حرب ثالثة
وما قاله أولدس هكسلى قبل الحرب العالمية
الثانية صار له من يردده مرة أخرى « انهم
يعبدون الطريق الى الجحيم » ، واذا كان جواهر لال
نهر و قد استبعد أن تقوم حرب ثالثة فهو لم
يستبعد أن تعم الحروب الصغيرة كل العالم
لصالح الدولتين الكبيرين ، ولم يكن لهذه الحرب
الماثلة فى الذهن غير احدى نهايتين فاما دمار
شامل واما مجاعة ستمتد لتشمل ثلاثة أرباع
العالم نتيجة لهذا التهيؤ للحرب الثالثة وخلال
ذلك كان المفكر الأوربي يتساءل بمرارة ويأس
عن الغاية من هذا الجنون المطبق .

فى حركة صغيرة لمؤشر المذايع كنا نستمع
للعديد من الأصوات المتحشجة وهى تهندز

بشلال من الكلمات المتوترة التى كادت أن تفقد معانيها لكثرة ما تكرر نفسها لولا ما يوجزها فى نوايا القتل والابادة وبحرب أكثر وحشية من الحروب البدائية الاولى وبآلات أدق تصميمًا وأوسع تدميرًا وانها لم تعد تعنى جيشين يتحاربا فى هذا الجزء من العالم أو ذاك فقط بل انها لتمتد بتهديدها المرعب الى كل واحد منا ، مرضانا فى المستشفيات ، وأطفالنا ولعبهم وطلابنا ومدارسهم ، وفى حمى هذا القلق والخوف كان المفكر الأوربى مشلولًا لا يستطيع أن يمنع الجمهور من الاندماج بالمسرحية ، كان الكل يمثل والكل يصفق لنفسه رغم الصورة الكئيبة للقتلى والمدن التى ستغور فى الأرض خلال دقائق رغم ان أنين هيروشىما مازال يعيد الينا ذكرى قرابة مائة ألف قتيل وان صسوت هتلر كان ايدانا بميلاد عدد من أمثاله فى أوربا

ممن سيكررون قول موسوليني : « ان الفاشستية
والسلام فكرتان متعاديتان » .

هكذا استفاق الفكر الأوربي الحديث على
عالم ميت يوشك أن يولد ميتا وجيل من الشباب
مازال يتحدث عن بطولة تفردته وساما لبلده ،
بينما كان جيل آخر قد عاد من الحرب ليخرج
في شوارع أوروبا المهدمة جسده المشوه بعد أن
انفصل عن كل شيء ولم يعد يملك غير حاضر
لا يعنيه كثيرا ، فقد انتهى نهاره وتسلم جرفته
أو ما عليه الا أن يسحب معه عاهته - رمز
بطولته المثير للقرف - في حاضر مستمر ، أما
مستقبله الذي صممه بكثير من الجهد والحذر
فقد ضاع منه الى الأبد .

ولم يكن أمام المفكر الأوربي أى أفق يوسع
الرؤية لقد أفضل ، فظواهر الأشياء كبواطنها ،
تميد تحت قدميه وليس بشيء ، فالعلم الذى
يوسع من خطواته لا يحمل عبر انجازاته
العدوانية أى نواة لعالم أفضل حتى بالنسبة .

للعلماء أنفسهم ، فإنشتاين يحذر العالم من
القنبلة الذرية بعد أن تحكم فيها « الأمريكيين
من هم أقل الناس شعورا بالوازع الانساني »
و هارولد يورى يوزع نداءاته المقلقة : « أكتب
لأخفيكم . . . أنا نفسى خائف . . . كل العلماء
الذين أعرفهم خائفون » .

وكانت الشركات الصناعية من ناحية أخرى
تزداد ضخامة وتزداد بأثر منها ضخامة الطبقة
المجاعة ، وإذا كانت المرحلة الزراعية عاملا
مهما لتأكيد الروابط العائلية فإن لاتساع
الحياة الصناعية وانتشار المصانع الكبيرة مردودا
معاكسا من حيث تفكيك تلك الروابط كما انها
حولت الكائن الانساني الى آلة صغيرة فى معمل
كبير « لتساهم فى صنع جزء صغير من أجزاء
سيارة بـ برتراند رسل » ويمرمى من ذلك كانت
العلاقة ما بين العمل والعامل تزداد تباينا فهو
لا ينتج ما يؤكد فى ايدياع فردى يشير الى
خصوصية عمله وعلاقته به ، وكان لابد من أن

يقابل ذلك نزوع لتأكيد ذاتيته الساخطة أو
اليائسة أو الثائرة في مظاهر متعددة وضروب
مختلفة من أساليب التنادى لحرية الفرد المطلقة
والتمرد على الواقع المألوف والذي أعطته هذه
الألفة وضوحاً شماًز منها فنانو وأدباء القرن
العشرين الأوروبيين وأصبح للتعمية المقصودة
في الأدب والفن عى هذه الغاية ، وكلما ارتفع
مستوى الضغط على الفرد من طرف ، ارتفعت
في الطرف الآخر ردات الفعل المتمردة عليه ،
وهى فى المجال الابداعى تختزل دلالاتها فى
كونها ضرباً من الانسحاب السايكولوجى الى
الداخل لاقامة واقع جديد ليس هو الواقع كما
هو ، ولا الواقع يراه الفنان أو الأديب ، بل
لعله مزيج ثلاثى من الواقع كما هو الواقع كما
يراه وكما يريده أن يكون .

وقد انعكس هذا الواقع على الأدب كانعكاسه
على الفنون التشكيلية وبدا واقعا مترهلاً يشت
به التطرف أحياناً الى غير غاية واضحة ، فليس

المطلوب من الفنان سوى أن يلقي كما يقول
كاندنسكى « عشر نظرات على الشاشة ونظرة
واحدة على خشبة الألوان ونصف نظرة على
الطبيعة » وانه بقدر ما يلغى العالم الخارجى
بقدر ما يؤكد فرديته ، وكثيرا ما كان هذا
التأكيد على النزعة الفردية يستبطن سخرية من
الجمهور ، ولم يخف بيكاسو ذلك فقد وزد فى
احدى رسائله قوله : « . . . » وبقدر ما كان يستعصى
على هؤلاء فهم أعمالى كانوا يفرطون فى تقديرى
والاعجاب بى وأحيانا كانت تنفجر تلك السخرية
بشكل صبيانى على مثل ما قام به السرياليون فى
باريس اذ أعلنوا ذات مرة عن دعوة مفتوحة
لسماع محاضرة لشارلى شابلن وعندما توافدت
الناس لم يجدوا أمامهم غير قاعة مظلمة وطبول
نحاسية تقرر بقوة مثيرة للاعصاب وأصوات
متباينة النبرات تتلو عليهم مقتطفات من الصحف
المحلية أو برقيات من هنا وهناك ، ولعلمهم بذلك
كانوا يسخرون من واقع الناس المظلم والمتخم

بتفاهات الصحافة اليومية ، ومثل هذه المحاولات
الساخرة تكررت عدة مرات ، فكان الفنان
الحديث ثم يكتف بآن ألغى الاشكال والأشياء
والحجوم وانه لا يريد لعمله أن تكون له صلة
بحقيقة ما . ليصار من بعد الى تفسيرها أو
وصفها انها حقيقته المجردة من كل ارتباط
بالخارج وأن مهمته محصورة كما يقول كارل
ياسبرز « بهدم الجسور التي كانت تصله بالماضى
ليعيش فى اللحظة الحاضرة مستسلما للصدف
وينخيل لنا أنه قد أصبح على عتبة العدم . »
ولا اكتفى بالدعوة الى الغاء الشكل نهائيا
ومحاربة المنطق الحتمى لكنونة الأشياء فى الواقع
المألوف قراح يسخر من اقبال الناس لشراء
أعمال فنية بعيدة كل البعد عن قيمهم الجمالية
ولا تعبر عن حقائقهم اليومية ولا عن همومهم
وانه ليس يسخر من « الكسب الوافر والثروة
الضخمة - بيكاسو » اللذين يحملهما اليه منطق
غير مفهوم . . ان وحشته القاتمة تختلف كل

الاختلاف عن وحدة الفنانين الرومانسية ،
وانها لتؤكد لنا ان العذاب الذى كانت تعانيه
الحضارة الأوربية هو من بعض ما تنبأ به
شبنجلر : « انه ليس عذاب أزمة طارئة لا بد يوما
أن تزول ، انما هو عذاب كارثة هائلة بها
تنتهى مأساة الحضارة الأوربية الطويلة
الرائعة » .

أما فى الأدب فقد اتسمت النزعة الفردية
بطابعها التأملي السوداوى فى الانسان الفرد ،
هذا الكوكب الذى جعل من نفسه محورا لا ينفك
عن الدوران حوله وعليه وحده أن يتحمل
« غثيان » الذى هو « مرضا ولا ضيقا ، انه أنا
- سارتر » .

واذا كان جان بول سارتر قد حاول فى
بعض مؤلفاته أن يجترح من اليأس والهجران
والقلق ، قيما ايجابية وربما بطولية فى بعض
الأحيان ، فانه لم يستطع أن ينتشل ابطاله من
اخصاسهم بمأساتهم كأفراد « منعزلين ومنفردين

بلا أعذار - سارتر « - وان حريرتهم هي من بعض مأساتهم » ولكن كان يجب أن لا تخلقني حرا - سارتر « ، لأنها لا تعنى بالنسبة لهم غير كونهم مسئولين عن وجودهم ومسئولين عن مصيرهم ، هذا المصير الذى طالما تهرب منه الاغريقى باعتباره قوة عليا تتحكم بها قوى مجهولة ، وتهرب غير هذا الاغريقى من مواجهته باعتباره مصيرا مرسوما له وانه خاضع لقدرة لا حد لسلطتها ، يعود هذا الوجودى المنعزل والملقى بصدفة على سطح الأرض ، لمواجهته كل لحظة لأنه المسئول الوحيد عن مصيره ولأن العالم » سيصدق عنه فى النهاية لأن العالم يجهله ولا يعترف بوجوده « .

ولم يكن من الهين على هؤلاء الشعراء من جيلنا أن يرصد هذا الجو المتآزم من دون أن ينتابه رعب رومانسى ، يتحول شيئا فشيئا من بعض مناخاتهم الشعرية ، كما لم يكن من الهين عليهم أن لا يتأملوا صورهم المنعكسة على مرآة

معدية تضخم من ملامحهم كلما كان لهم أن
يعاضلوا ما بين جمهورهم الرافض لتجاريتهم ،
وبين جمهور سارتر الذى يطارد بطله صارخا
به : « أيها الكافر .. أيها القاتل .. أيها
الجزار » وستطلب امرأة رجمه وسمل عينيه
ويطلب آخر أن يأكل كبده وحتى « الكترا »
نفسها لم يعد بطلها بالنسبة لها غير لص سرق
أحلامها وطمأننتها» وبعد ذلك ها هو «أورست»
يخرج من جانب المسرح « ملكا لا أرض له ولا
رعايا» مودعا الناس الذين أحبهم ولم يستطيعوا
فهمه ، حاملا معه مأساة الفرد الحر الذى يرغب
فيه سارتر والذى لا يعترف به الآخرون فيقول
عنه فى « المدى المخلق » : « انت تذكر ولا شك
المحارق والكبريت والسفافيد .. آواه ..
يالها من وسائل تثير الضحك ، فليس من حاجة
الى المشواة ولا النيران فالجحيم هو الآخرون »
وتبدأ مأساة الفرد المفكر عند كامو بعلامة
استفهام كبيرة تغلف كل شيء فى الوجود ، فكل

ما يحيط به غير معقول كطلب « كاليجولا »
الحصول على القمر ، ومن خلال هذا الوعي
بلا معقولية العالم والوجود كله ومن خلال هذه
المعاناة بين العالم والانا ، بين الكونين الداخلى
والخارجى ومن خلال محاولة فهمهما كان
يستيقظ البير كامو على سخافة كل شىء وكان
يسجل شعوره بدقة أخاذة « .. ولم يبق الا أن
نرى الى أين سيقودنا هذا المنطق - وبسخرية -
لو انهم أحضروا لك القمر لتبدلت الأوضاع
أليس كذلك .. ؟ ولاصبح المستحيل ممكنا
ولتغير على التو وجه الأشياء جميعا .. فلم لم
يحضره .. لعل فى الوسع صيده فى قاع بئر
وانتثاله فى شبكة متألقا لزجا كسمكة سميكة
فضية خارجة من الأعماق .. لم لا يا كاليجولا
.. من يدري .. ؟ »

ويقف كامو مع كاليجولا عند علامة
الاستفهام هذه ، يائسا ، فالمستحيالات مازالت
تهزأ بحرية الانسان القاصرة ، وان منطقها لم

يسعفه فى فهم أى شىء فما زالت الأشياء تتداخل
أمام عينيه بجمعية صارمة ، نفترض لها مرمى
فى التوافق أو الانسجام ، قد نهب أسماء
للموجودات لنقربها من قدرتنا على التعامل معها
ولكنها ستظل عبر مستحيلاتنا وعبر غموض
علاقتنا بمجئتنا وذهابنا من الحياة ما ينال من
مغزى تشبثنا بالحياة .. لماذا لا نوقف هذه
الدوامة .. لماذا لا ننتحر .. ؟

« أن تكون أو لا تكون » سؤال شكسبير
الكبير فى « هاملت » يتحدى قدرة كامو على
الاجابة عليه وبأية وسيلة يستطيع أن يثبت أن
الموت أفضل من الحياة « ولربما كان فى الاقدام
على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بأننا
نأخذ الحياة مأخذ الجد .. » ولماذا نقف موقفا
جديا من سخافة الوجود ولا معقوليته .. لماذا
لا نستخف به نحن أيضا .. ؟

وهكذا ينتهى البير كامو الى أن يبعد فكرة
الانتحار كحل لمأساة الفرد ، ويستبدلها بالدعوة

الى قتل الأمل وقتل الرغبة فى التعلق بأى شىء
فى الوجود لينطلق مع « حرите العقيمة » التى
لا تقف عند غاية أو رجاء ولا تسعى به الا الى
أن تغير نمط حياته من لحظة الى لحظة ، وان هذا
التنوع والخروج على أى ارتباط أو تعلق
بالحياة هو ما تستنبطه « الدون جوانية » التى
ينادى بها موقفا نهائيا لمكى لا يلتهم الوحش
- المينتور - أهل وهران لا بد من أن نمضي
قدما فى تنويع وتلوين حياتنا وعدم ايلائها أى
اهتمام « فان العبث لا يموت الا حين ينصرف
الانسان عنه » الا أن ما ظل يقلق البير كامو هو
ان « حرите العميقة لن تكون الا على حساب
الآخرين » .

وحيث يشيخ كامو بوجهه عن فكرة الانتحار
ويتغلب عليها بالانتصار لفكرة العبث ، ينتحر
الكاتب الالماني ستيفان سفايج ، بعد أن مارس
عملية الانتحار مرارا من خلال غير واحد من
ابطاله ، اذ لم يجد ما يغريه على الاستمرار فى

الحياة بعد أن استسلم العالم كله « لأولئك
السفهاء الذين يوقظون الخسة » كما يقول في
الرسالة التي كتبها عشية انتحاره وأدان فيها
كل المتواطئين ضد الانسانية من القتلة الفاشت
وتجار الحروب .

ولم يكن اندريه جيد بعيدا عن الأجواء
التي كانت تعاصر البير كامو ، فهو مثله يعاني
من تمزق نفسي بين وجوده الناقص وماهيته
الكاملة ، وانه لا يرى في ديمومة الوجود
واستمرار الحياة الاسخرية غامضة ، وسخيفة
كالتي جسدها في قصته القصيرة « برومثيوس »
حيث يصور « رجلا ضخما لا يميزه شيء غير
ضخامته النادرة » يهبط من سيارته الفارهة
وبنية مقصودة يسقط منديله من يده ،
فيلتقطه من كان يسير بالصدقة خلفه ويعيده
اليه ، فيشكره ويطلب اليه أن يكتب له اسم
شخص ما ، صديقا كان أو عدوا وان يتدله
يعنوانه ، وبالفعل ينفذ ما طلبه منه ما كاد أن

يسلمه الوريقة حتى يفاجئه الرجل الضخم
بلكمة : قوية تلقى به أرضا وتهشم جزءا من
وجهه ، بينما ينصرف الآخر بسيارته الفارهة
الى حيث يبعث للشخص الذى أخذ اسمه وعنوانه
مبلغا كبيرا من المال ، لماذا ضرب هذا ولماذا بعث
بالمال لذاك ؟ . . ؟

عندما تنقطع العلاقة ما بين السبب
والنتيجة يتأكد العبث والحياة فى نظر اندريه
جيد لا تختلف كثيرا عن هذا المشهد العبثى الذى
ظل يتعذب فيها كل من طرفى المعادلة العابثة ،
هذا بسبب تساؤله عن الدافع لضربه والآخر
ببعثه عمن أرسل اليه المبلغ الكبير ، اذ ليس
للحياة غير حقيقة جدية واحدة هى الموت أما
الباقى فهو عبث ، ويحاول اندريه جيد أن يفر
من شعوره بتفاهة الحياة ومسخافة الاستمرار
فيها ، الى الاندماج بالناس لا ليضيع بينهم بل
ليجد لكيثونته الناقصة ما يبررها فيهم فهو لا
» يحب الناس ولكن يحب ما يلتهمهم — أندريه

جيد « ولذلك كان لا ينفك يتهمهم ليخفف من شعوره بالذنب ولينتهى الى أن القيم الأخلاقية لا معنى لها وان عليه أن ينهى أزمته مع ضميره على مثل ما انهاها بطله « برمثيوس » الذى أكل نسر « هذا الطائر الناحل الذى لا يزيد على أن يكون ضميرا » وينتهى بذلك الى أن التمتع بالوجود هو غاية الوجود »

وعند « كافكا » كان العالم يتحرك على مقربة منه ، الا انه مع ذلك لم يستطع فهمه ، وان وجوده تتمثل فيه عقوبة لجريمة لم يرتكبها واذا كان « كافكا » قد استطاع أن ينهى التناقض ما بينه وبين اعتقاده بتفاهة الحياة منذ عام ١٩٢٤ ، فان سنى الحرب ومآلاتها قد عززت من أثر أفكاره وأشاعت قلقه وهلعها واتسعت لأعماله الدراسات النقدية فبد وكأنه الرمز الذى تدور حوله كل مشاعر الخيبة التى ألمت بالمفكر الأوربى فى تلك المرحلة .

وكان المستقبل أشد « عتمة » وأشد فتكا
بالحرريات الفردية وانتهاكا لها كما يصوره
جورج آرول في كتابه « ١٩٨٤ » فهو « عالم
لثلاث دول كبيرة بعبيدها ، قوية وقاسية
ولا تكف عن الحروب » - اناس مرهقون دائما
ومتعبون وجائعون دائما ، محرومون من الماضي
والمستقبل ، المواطن العادي استحال انسانا آليا
بلا تفكير وسجين عالم تمنع فيه المحبة باسم
القانون ولا مهرب من هذا العالم الا بالانسحاب
الى الداخل حيث يتيسر لكل من هؤلاء الأدباء
أن يعايش أحلامه بعيدا عن دنيا الناس حتى
ليتمنى بول فاليري لو انه لم يطلع على تراث
العالم ليكون ملكا « على قرودى وبيغاواتي
الداخلية » -

لقد كان كل من شعرائنا الرواد في العراق
يحاول أن يتلصص نفسه في هذا العالم الفكري
الغربي المضطرب ويحاول أن يزاوج ما بين
حزنه الرومانسي الصغير وبين سوداوية الفكر

الأوربي المنعكسة عن واقع مأساوى حقيقى ،
وذلك بالرغم من ادراك كل منهم بأن قدمه
تفوص عميقا فى واقع آخر وانه اذ يرفض
واقعه فبهدف استبداله بواقع أفضل وان فى
حزنه يقظة مجتمع ولذا فهو حزن يختلف كل
الاختلاف عن اللابالية التى وصل اليها الأديب
الأوربي ، بل ان فى يأسه ونزعته التشاؤمية
ما يعمق الاحساس بالظلم والقهر والتخلف
وبذلك كان يغرس عبر حزنه نواة لارادة
التغيير للمجتمع العراقى .

وان الاندفاع لتبنى شكلية القضية
الأوربية القائمة على شمولية العمل الابداعى
ضمن محاور وأطراف ، كان يعمل فى أعماقه
الوعى الكامل بما تعنيه تلك الشكلية المتميزة
بقدرتها على التعبير عن اشكالات شاعرنا العراقى
المباصر ، والتبى قد تعنى أيضا أنه كان يسقط
من خلالها واقعا انتقائيا يقوم على شرائح
متداخلة من هذا العالم وذاك العالم ، وان

الايحاء بها يستوجب استنباط الشكل الموائم
لتكثيف هذا الايحاء بالقلق والرفض ، وهما
القاسم المشترك ما بين الشعراء الرواد وعالم
الفكر الأوربي آنذاك ، ولم يكن السياب وحده
الذى « يعبر أكثر من أى شاعر آخر عن القلق
الحى الحائر الذى أصبح لعنة العصر - سلمى
الجويسى » فلكل منهم قلقه الخاص به ، الفيزيقي
أو الاجتماعى . . الخ ، وكما يستلفون متاعب
المفكر الأوربي كانوا يستلفون منه مقدما ما
يرفضون الآلة وان لم تسحق انساننا بعد ،
ويرفضون المرأة الأوربية وان لم يتحسسوا بها
بعد . . يرفضون الحرب وان لم يشاركوا بها
يرفضون الرأسمالية وان لم تستبعدهم
مصانعها بعد . . وكانوا يرفضون الى جانب ذلك
كله وجههم فى التخلف والذل والعبودية . .

ولعل من أهم ما قدمه شعراء الريادة
الخمسينيون فى نهجهم فى البحث عن جديدهم ،

هو انهم أدركوا ان البعد الزمني كالبعد المكاني
وان أصالتهم تنبع من حيث يجب أن يكونوا ،
وفي المسافة الدقيقة التي لا توقعهم في ربيعة
التراث ولا في ربيعة المعاصرة الأوربية بشكل
تقليدي ، فاذا كان في السقوط على تراث
المتنبى سقوطا أليا ما ينال من أصالة تجربة
الحداثة الشعرية ، فان الأمر كذلك عندما
نستلف وبذات الأسلوب الآلى شيئا من « ت . اس .
اليوت » مثلا ، واذا كتب علينا ان نستورد
المحراث من أوربا فعلىنا أن نعي كيف نستخدمه
وكيف نحرث به في أرضنا ، واذا كان علينا أن
نفاد من الرموز الحضارية العالمية لتوسيع آفاق
تجاربتنا ، فان علينا أن نعرف كيف نوظف تلك
الرموز المستوردة في الذي تؤكّد خصيصا
الابداعية .

يقول السياب :

سيزيف القنى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسي

آه لوهران التي لا تثور

ويقول بلند الحيدى :

ولم تزل للصين من سورها

أسطورة تمحي ودهر يعيد

ولم يزل للأرض سيزيفها

وصخرة تجهل ماذا تريد

أن سيزيف هنا يعيش بكينونة محلية
ويتنفس في مناخنا الشرقي ، ويعكس بعض
وجعنا وبعضنا من متاعبنا ، فهو مع السياب يثور
على قدره ويحث « وهران » المدينة الجزائرية
على الثورة ، وإذا كان سيزيف عند كامو قد
بقي أسير اللعنة الاغريقية لحد ما وأنه يحاول
أن ينتصر بالعمل العاثر على سخافة قدره في
أن يرفع الصخرة الى القمة ليراها تنزل من بين
يديه الى الهوة فيرجع ليرفعها ثانية وثالثة ورابعة
والى مالا نهاية له من جهد لا جدوى منه .

يحاول أن ينسى الصخرة لينتصر على مكرها
وعيثها ، اذا كان سيزيف كذلك عند كاموا ،
فهو عند بلند قد أدرك نفسه فى الشخص الفاعل
الذى وعى مأساته ، فتجاوزها بأن أسقط دوره
على الصخرة فهو يعرف ماذا يريد اما الصخرة
فهى التى تجهل نزوعه العبثى وهكذا كان
الشكل الجديد الذى جاء به الشعراء الرواد
يستبطن وعيهم بموقعهم من أرضهم ومن العالم،
ليشد ما بين أطراف العمل الابداعى فى كل
مايفرض أصالته الخاصة والمتسمة بميسمه المعين،
فالسباب ليس صدى لاديث سيتول ولا البياتى
صدى لناظم حكمت ولانازك صدى للرومانسين
الانكليز ولا بلند كان صدى لاليوت ، كما يدعى
بعض من أرخ لهذه الفترة ومنهم الأستاذ
عبد الجبار البصرى ، وان كانت ثمة وشائج
توصل بينهم وبين هؤلاء الشعراء العالميين عبر
ما كانوا يقرأون لهم أو يسمعون عنهم « . » وعبر
كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع

الحى والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدرى وعبدالمك نورى وغيرهم بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عام - عبد الوهاب البياتى » .

ولنا أن نقول بعد ذلك ان اطلاع هؤلاء الشعراء على معطيات الأدب الاوربى ، بقيت ولحد بعيد قاصرة عن استيعاب خصائصه الدقيقة بسبب من ضعف لغاتهم الأجنبية وضعف الاهتمام الجامعى بالآداب الأجنبية ، وبسبب من صغر سنهم ، كما أن أيا من هؤلاء الشعراء لم تتح له الفرصة للدراسة خارج العراق أو للعيش فى البلدان الأوربية ولذلك بقى التأثير الخارجى عليهم محصورا بالمناخ الفكرى الاوربى عامة وبما ينعكس عنه من اثاره للخروج على السلفية الصارمة وبما يؤكدهم فى تراثهم فى الآن ذاته ولكن برؤية جديدة تستوجب بالضرورة اعداد الشكل الذى بإمكانه أن يستوعبها وأن يعبر عنها

من حيث النسيج البنائي أو من حيث التشكيل
الموسيقى والذي هو في « القصيدة الجديدة الجيدة
- خلافا لما كانت عليه الحال في القصيدة
الكلاسيكية - يستطيع أن يتحرر من أسر التكرار
والرتابة ويعكس حيوية وتنامي الفاعلية
الشعرية الجديدة بعد أن تجمدت في قوالب
العروضيين ما يقرب من ألف عام - د. عبد العزيز
المفالح » .

— وانتهاء الى البحث عن الذات —

لقد حدث ذلك غب الحرب العالمية الثانية ،
ويوم أن كان العالم ، كل العالم قد سقط متهالكا ،
هنا الى جانبي والى جانبك وفى كل مكان ، وهو
يتلمس ما خلفته الحرب من جراح عميقة فيه ،
وكان ثمة أنين وصراخ وعويل يتسلل الينا من
خلال ركام اوربا شعرا ونثرا كالشعر وقصصا
ملأى بالنقمة والذعر وبالصور الغارقة فى الخيبة
والعتمة والتزوع الفردي الى تأكيد الذات
وتضخيم ملامحها الشائنة والحاكمة على كل من
يقف ضد حرية اللامبالاة التى يتنادى اليها ،
موقفا يساوى بين كل الأشياء ويرد على صرامة
مبدأ الغائية الذى سيطر على كل الحضارات
السابقة .

وكان الفنان والقاص والشاعر منا يسعى
لان يجد لما تراكم فى نفسه من حقد على واقعه ،
متنفسا فى الذى يرسمه أو يكتبه ويثبت من

خلاله قيما جديدة ونظرة جديدة للحياة ، ترفض
ما تألفت معه حياتنا الاجتماعية من زيف
وتقاليد بالية ، وقد انعكس ذلك في غير قصيدة
من قصائد الشعراء الرواد عبر نكوص بعضهم
الى البحث عن أنفسهم في صدق القرية وهجو
بعضهم لبغداد التى يتمثل فيها بالنسبة لهم كل
الزيف وكل ما يعنيه فقدان الأصالة و (. . من
هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم ،
ولم يكن رفضا عاطفيا وانما كان بذرة لتمرده
هو الذى ولد الثورة - عبد الوهاب البياتى) .
وكان العالم آنذاك يتحدث بلوعة عن
جريمة القتل المرعبة التى تمت على هيروشيما
وعن انتحار الكاتب الألمانى ستيفان ستفايج فى
البرازيل بعد أن آمن بأن لن تكون هناك فرصة
لاصلاح العالم ، وعن ديكتاتور ، قال عنه بعض
علماء النفس بأنه مصاب بجنون الفكرة الثابتة ،
جر البشرية الى كارثة فظيعة ، وعن طالب بعث
برسالة للرئيس الأمريكى يسأله عما اذا كان من

الضرورى : « ان أتم دراستى بعد أن اخترعتم
القنبلة الذرية ؟ » وعن تاجر فى بغداد كان يخلط
الدقيق بنشارة الخشب ويعرضه خبزا للناس ،
وعن أناس لم يتوانوا عن بيع لحم الحمير ، وقيل
ان هناك من كان يبيع لحم الموتى من البشر .

كانت حياتنا اليومية ملأى بمثل هذه
الأخبار تنتقل إلينا همسا أحيانا أو نسمعه من
الاذاعات أو نقرأه مسمرا على حروف سود فى
هذه الصحيفة اليومية أو تلك ، يبدو الى
جانبها كل ما يقال من شعر وما ينشر من أدب ،
شيئا باهتا لا معنى له ، فالناس الذين حولنا
مشدودون بأحكام الى ما تسمع وما تقرأ من
الأخبار ومن خلال سطرين فقط كانت الصحف
اليومية تستطيع أن تخبرك بمقتل مئة ألف
إنسان وبفناء مدينة كاملة وان الخبز الذى
أكلته اليوم كان خليطا من الحنطة ونشارة الخشب
وربما كان اللحم الذى دخل جوفك لحمار .

وفي هذا المنعطف الخطير من تاريخ العالم،
وفي هذا المقطع المتأزم من عصرنا ولد الشعر
العراقي الحديث ، وفي مجتمع صورهِ الكاتب
الروائي ذنون أيوب في معرض دراسة نقدية له
عن ديواني نازك الملائكة وبلند الحيدري بقوله
(. . هذه الصور القاتمة واليأس المريع والأُنات
المؤلمة والنظرة السوداء للحياة هي بلا شك صدى
لهذا المحيط العراقي . . هذا المجتمع المنهار هو
كل ما يملأ عين الشاعر وسمعه ، ذمم فاسدة قد
تفسخت وتحللت حتى فقدت أصلها واستحالَت
إلى عناصرها الأولية ، وأقوال فارغة تعبر عن
أفكار جنونية وحشية بالغة في القسوة
والشراسة ، تكذب على الناس وعلى نفسها في
غير ما حياء ولا خجل ، تكذب حتى على الكذب
نفسه . . هوس وجنون واستهتار ، شعاره
اللاقاعدة تجده حيثما سرت وأينما ذهبت) .
وفي ظروف متوترة كهذه لا بد للصراعات
الأدبية من أن تتخذ لها منحى عنيفا وحادا في

سلبه وإيجابه فيتحول النقد عن مهمته في تقويم
الأثر الإبداعي وإبراز ما له وما عليه إلى السب
واللجوء إلى القهر الاتهامي بدعاوى لا تنهض بها
حجة وقد لا تتعلق في أحيان كثيرة إلا بميول
الشاعر السياسية أو انتمائه الطبقي أو بموقفه
من التراث ، وكثيرا ما كان يوحى هذا الشكل
الجديد للقصيدة الحديثة لغير واحد من التراثيين
المتزمطين بأنه قد جاء بتوجيه من الاستعمار
وعملائه في بغداد ، وكان على الشاعر منا أن
يوضح تجربته ويفسر مراميها وأن يثبت علما
كرواد القطب كلما تقدم خطوة فليس من يقيس
الظلال في هذه الصحراء غير نفسه ، فعليه إذن
أن يعمق وعيه بما يوطد خصوصيته الشعرية
وبما يتفاضل به على زملائه وأن يجيد في
استنباط الأساليب التي يثير بها هذا القارئ
الفارق حتى قمة رأسه في أكوام من الأخبار
اليومية ، وعليه أن يبحث عما يبرر مسعاه في
هذا الجديد الذي جاء به وأن يتحصن بنخبة من

أسماء عالمية لحماية اسمه ، وينصف فهم كانوا
يجتهدون أدباء وفنانين من كل لون وجنس فلهذا
بيكاسو وآخر هنرى مور لذاك ادith سيتول
واليوت ولغيرهما جيمس جويس ، وكان بين تلك
الأسماء اسم سارتر وكيثس وبودلير ، هذا بينما
كانت تستمر فى الصحف العراقية قهقهة ساخرة
من شعر وفن وأدب هؤلاء الشبان أبناء العقد
الثانى .

لقد شدوا على أيديهم وهم يطرقون الباب
بقوة لاثارة الجسو المحيط بهم والفات نظر
الآخرين اليهم عبر مزاجية بين رغبتهم فى أن
يجدهم الآخرون ورغبتهم فى أن يجدوا أنفسهم
فى الآن ذاته ، وكانت بواكير أعمالهم بمجموعها
تشكل صرخات أفراد مهجورين وهذا ما وهب
تتاجهم الأول طابع الغرابة المثيرة فكما كان
يرسم جواد سليم صورة عن « عاهرات فى
الصيف » و « بغايا فى الانتظار » ويسخر من
زوار معرضه الذين يشيخون بأوجهم عنها ،

وكما كان خالد الرحال ينحت تمثال « حمامه »
النسائي المتخم بشبقية عنيفة ووقحة ، كان ثمة
اصدارات أدبية تنزع ذات النزعة كديوان
صفاء الحيدري « في المبغى » وديوان حسين
مردان الذي سبق بأثر منه الى المحاكمة لخروجه
على القيم الأخلاقية والعرف الاجتماعي ،
ومجلة « الوقت الضائع » التي تصدرت صفحة
العدد الأول منها قصيدة بلند الحيدري
« في الجحيم » وهي تنسج على ذات النول نسيجها
من الشعر الاباحى ، وكان البعض يشرفون على
تحرير هذه المجلة ينتحلون لهم أسماء أوربية
يذيلون بها قصائدهم النثرية السريالية ،
امعانا منهم فى السخرية ممن سيكيل لها المديح
لمجرد كونها ذيلت باسم اجنبى ، كما صدر عن
هذه المجلة اثران أدبيان فى أواسط عام ١٩٤٦
هما : « أشياء تافهة » لنزار سليم ، و « خفقة
الطين » لبلند الحيدري ، ولم تعمر « الوقت
الضائع » لأكثر من عدين وقد أعقب غلقها

فتح مقهى يلتقى فيه جماعتها وأصدقائهم
ومريدوهم وقد أطلق عليها اسم مقهى « واق
واق » وشاع عنها انها ملتقى الأدباء والفنانين
والعشاق ولم يكن حظ المقهى بأحسن من حظ
المجلة اذ سرعان ما أغلقت بابها دون روادها
المحدودين الذين كان من بينهم من أطلق شعر
ذقنه أو من سرح شعره على جزء من كتفه أو من
علق غليوناً ضخماً في طرف من فمه فأمال نصف
وجهه النحيل وكان من عادتهم أن يتحلقوا كل
ليلة حول طاولة عرجاء في المقهى ليواصلوا
نقاشاتهم الطويلة في الأدب والفن والناس
وحيث تختلط الأصوات المتحشجة بالضحك
والسباب والدخان الكثيف وقد يتورط أحدهم
بقراءة آخر ما جادت به قريحته ، فيتيح لهم أن
يتناولوه بالنقد المغرض نهشاً وتجريحا وتنتهى
الليلة على أسوأ ما يكون -

وأعقب صدور « خفقة الطين » ديوان
« عاشقة الليل » لنازك الملائكة في أوائل عام

١٩٤٧ ، تلاه ديوان « أزهار ذابلة » للسيباب ،
ورغم اختلاف الأجواء الشعرية فى هذه المجموع
الثلاث فقد التقت على مفاهيم محددة للجديد
الذى يريدونه ويتنادون به ضمن نزوع
رومانسى صارخ اتجه بالبعض منهم نحو السماء
يستعطرونها لقاءات حب ومواعيد غرام ،
وغارت بأخرين فى الوحل والنتن ، وكانت
غربة الصور الشعرية تشكل محورا رئيسيا
لهم ، وكثير منها من مخلفات الرمزيين الفرنسيين
وتداعيات السرياليين مثل « القمر الأعمى » و
« الشتاء المحموم » و « اللظى المخمور » و « الزورق
السكران » و « القلب المتكىء على عكازه » الى
جانب ما توارثوه عن الرومانسيين من شموع
وعيون من كل لون وجنس وليال مقعرة وغيرة
قاتلة ، وتكاد تختزل علاقة المرأة بالرجل أغلب
ما قامت عليه هذه البواكير الشعرية التى مهدت
لانطلاقة أكبر فى أعمالهم الابداعية التى
أعقبتها اذ انها كانت تحمل تباشير استحداث

لغة شعرية جديدة خارجة « على العمود من حيث الاستعمالات اللغوية ، ذلك ان الشعر الحديث ، وأريد به شعر الشبان الذين سلكوا نهجا جديدا كالحيدري والسياب والبياتي والملائكة قد جاء بلغة جديدة أصولها عربية ودلالاتها جديدة وهذه الجدة يقتضيها الفهم الجديد للفن - الدكتور ابراهيم السامرائي « وفي الساعة التي كانت فيها الصحافة العراقية تسعى لاسكات أصوات هؤلاء الشعراء وتتهمهم بالمروق وترى فيهم خطرا على الأدب وعلى المجتمع ، كانت مجلتي « الأديب » ومن ثم « الآداب » اللبنيانيتان تنتصران لهما وتفتح صدرها للكثير من شعرهم الكثير ، وكان الناقد اللبناني الكبير مارون عبود لا ينفك يترصد كل جديد يصدر عن هذه « النهضة الشعرية في العراق والتي تجرى في حلبتها النساء والرجال » ويفرد له دراسة تشير الى ابراز ما قام عليه هذا الجديد واستقام فيه أمره وذلك بالرغم من كون هذه المجاميع

الشعرية لم تذهب بعيدا عما كان مألوفا عند
غير شاعر من الشعراء الذين عاصروهم كـ
« أبو شبكة وأبو ريشة وسعيد عقل والمهندس
وغيرهم » حتى لترى مجلة الكاتب المصرى -
يرأس تحريرها الدكتور طه حسين - ان فى
موقف الصحافة اللبنانية المنتصر لهذا الشعر
ضربا من ضروب داء الجار ، فالأمر لا يتجاوز ،
كما تعقب صحيفة أخرى ، « اعترافنا بأن
المدارس الأدبية قد أخذت طريقها فى أدب
العراق » وتحدد سمات تجربة الريادة الشعرية
فى العراق مجلة أخرى بقولها : « من الجلى ان
اطلاق اسم الحركة هنا من التوسع لا غير فليس
هناك حركة منظمة ولا مقررة ، بل هى فورة
آتية من نفوس فريق موهوب من شباب تقارب
بينهم أرض واحدة وعصر واحد فأوحت اليهم
شعرا متوافقا فى سماته متباينا فى أصواته
ونغماته » .

وقد كان لهذه المتابعة من النقاد والصحافة،

على تباين مواقفها ان عززت من طموحهم وشدت
من آزرهم ، وقامت حافزا للشعراء الجدد على
البحث والدراسة لايجاد آفاق تعبيرية أكثر
رحابة وأكثر إثارة ، آفاق تيسر لهم ضروبا أدائية
تبسط تعقيداتهم وتعقد بساطتهم تحفر عمقافى
الأرض لجذورهم ، وعبر هذا الاحساس الجياش
بضرورة التغيير أخذت تبرز ملامح جديدة فى
شعر هؤلاء الشعراء وتتشكل من خلالها أصول
مدرسة كاملة لها موقفها الواضح من المفردة ومن
موسيقى القصيدة ومن شكليتها العامة ويؤرخ
الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا والذي كان له دور
فعال فى تأصيل هذه المدرسة عبر ما اتسعت له
ثقافته وما انعكس عنها من أثر على تجارب
أصدقائه الشعراء ، يؤرخ لها قائلا « . . ان
حركة التجديد تبلورت فى أواخر الأربعينات ،
وبعد نكبة فلسطين مما يدل على ان المناخ
السياسى والفكرى والاجتماعى الذى خلفته
النكبة عام ١٩٤٨ كان مولدا لهذا التيار

المجديد . . ولقد شعرنا فى ذلك العام اننا
خدعنا واننا كنا لمدة طويلة أسرى تفكيرنا
القديم ، وأصبحت الثورة الفكرية الأسلوبية
أمرا لا محيد عنه اذا أردنا ان نتغلب على
ظروفنا » .

الموقف من التراث :

لقد أدرك جيل السياب بأن رجعية التراث
لم تتأت عن التراث نفسه ، بل عن طريقة فهمنا
له وطريقة تعاملنا معه فالتراث ليس كما
مفصولا عن زمن معين ومكان معين . . انه حدث
أو انعكاس فكرى لحدث وواقع وزمن ، وكما
لا يمكن لنا أن نتعرف الى الانسان منسلخا عن
لحمه وجلده ودمه ، لا يمكننا أيضا أن نحدد
قيمة التراث وهو منسلخ من الظروف المحيطة
به .

التراث جهد فى التاريخ ، يقوم على مسعى
لربط الحدث بالزمن عبر استدلال واقعى

واستقرائي ، وتساق ما بين السبب والنتيجة ،
والعلم بالتراث لا يعنى الأخذ به بل استخلاص
ما يمكن أن يمدنا بشيء من جدوى فى واقع
جديد ، غير ان ضعف احساسنا بالزمن أضعف
من احساسنا بالتاريخ ومن ثم أضعف من رغبتنا
فى دراسته دراسة تحليل واستكناه واستنتاج
وصار كل همنا أن نسطح أحداثه على زمن واحد
هو الماضى ، الماضى بلا تحديد ، ولا تفصيل
ولامستويات مختلفة وبذلك انطبع تفكير
بعضنا اللغوى والابداعى بصيغة ماضوية
جامدة ومن هؤلاء تتأتى رجعية التراث هؤلاء
الذين يفترضون ان القيم الفكرية والفنية
والأدبية تولد عارية من ظروفها الخاصة وتتسطح
على كل الأزمنة وكل الأمكنة - ان هذا الادراك
الخاص لغير هذا المفهوم للتراث من قبل الشعراء
الرواد هو الذى أكدهم فى العلاقة الصحيحة
معه وهو الذى أشاروا اليه غير مرة ومنتد أوائل
الخمسينات فهم كما يقول بدر شاكر السياب

(* * لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التي أصبحت فاسدة) ويقف ذات الموقف عبد الوهاب البياتى عندما يصرح (* * ليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافى والأوزان ولم يتعد الأمر تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاحم مع التعبير والمضمون وأوضح ان الشعر لم يهدف من وراء التجديد الا الى فتح آفاق جديدة قد قصر عن بلوغها الشعر القديم » والى مثل هذا يذهب بلند الحيدري بقوله (* * بأنه أخذ من القديم ما هو بحاجة اليه فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذى يمثل أحاسيسه وشعاعره وعصره) * وربما كان لهذا النكوص عن الادعاء بالثورة على القديم ما يستبطن ضربا من المهادنة مع التراثيين ، الا انهم كانوا فى الواقع كذلك فهم لم يثوروا الا على القاعدة التي تجعل من التراث سجنا

قاتلا كالذى يرمى اليه أبو عمرو بن العلاء
باتهامه كل جديد بالقبح (ان قالوا حسنا فقد
سبقوا اليه وان قالوا قبيحا فمن عندهم) وان
هذا الحس بأهمية الارتباط بالتراث شد تجربة
الشعراء الرواد الى مفهوم دقيق للعملية الابداعية
يقوم على موازنة واعية ما بين العطاء وبين
التقبل ، بين الجهد الابداعى وقدرة الآخرين
على استيعابه والتعاطف معه ، وان أى تغيير فى
المضامين يستوجب تغييرا للانماط الادائية وان
هذه المضامين ما كانت لتتغير لولا تلك العلاقة
الجدلية ما بين الماضى والحاضر ، ما بين التراث
والمعاصرة وهما قطبا كل عملية ابداعية
يستطيع الآخرون أن يجدوا فيها ما يشدهم الى
ماضيهم والذى هو جزء من لحمهم ودمهم ، والى
حاضرهم والذى هو جزء من قدرهم اليومى ،
ولذا كان من الطبيعى أن يلتمس الشاعر
الحديث حداثة من واقعه المتغير فقد انتهى عصر
القصيدة المنبرية التى فرضت لها نظاما شعريا

يقوم على أساس من البيت الواحد بشرطيه في
الصدر والعجز وحيث ان روى قوافيه يكاد
يكون بمثابة نقطة تقف عندها غاية القول ليحل
محلها عصر القصيدة المقروءة التي يتسع لها
الزمن على غير ما اتسع للاولى في حضورها
المنبرى، وهو زمن اتاح للقارئ أن يتلمسها
كعمل ابداعي متكامل لا كادبيات مجزأة وأتاح
للشاعر أن يعمق من درايته بأصول صنعته
في أن يكون لقصيدته محاور يستقطب
أطرافها وكان من الطبيعي أيضا أن يلتمس
في المفردات المانوسة والمألوفة وسيلة يتوصل
بها لا يصال تجربته بكل ما اكتنرت به ،
فيختار منها ما هي أوقع في النفس لسهولة
تركيبها وأسبق للافهام لكثرة شيوعها بين
الناس ولأنها اكتسبت من هذا الاستعمال اليومي
ما أغنى قدرتها الايحائية عبر ما تتداعى في
ذهن القارئ وذاكرته السمعية والعينية من
صور وايقاعات هي بالتالي مخزون اختياطي

يعين الشاعر على تعميق أثر عمله الابداعى وتوطيد صلته بقارئه ، فكلمة « مدية » وان دلت قاموسيا على « السكين » فهي ليست السكين التى ألفناها فى حياتنا الاعتيادية وتعاملنا معها بحساسية غنية بالانفعالات واذا كان البعض قد أخذ على لغة هؤلاء الشعراء ضيق معجمها ، فان ما تواصل مع تجربتهم من انتشار للصحافة اليومية والوسائل الاعلامية الأخرى قد أوسعت معجمهم للعديد من مثل هذه المفردات المشحونة بالتداعيات الموحية ، ولكن هذا الشاعر الذى سعى جاهدا الى تبسيط لغته من ناحية ، سعى من ناحية ثانية الى تكثيفها بالرموز وتعقيد بساطتها بالغموض المتعاضل معها ، وبذلك خرج بلغة الشعر من لغة الناس الى لغة ضمن لغة الناس ، تميل الى الاستعانة ببساطة لغتهم لما فيها من قدرة ايحائية وترتفع عنها بمدركاتها الثقافية بحيث يصير المستوى الثقافى المتماثل عند كل من المبدع والمتلقى هو الأرض التى

تقوم عليها هذه اللغة الجديدة وقد كان
لهذه المفردة المأنوسة دورها في إبعاد
الشاعر الحديث عن مغبة تصيد القوافي وحشو
الآبيات الشعرية بما لا ضرورة له من الكلمات
ليستقيم وزن البيت ويستمر تدحرج صـوت
القوافي الرتيب وتوضح نازك الملائكة بدليل
من تجربتها الخاصة اثر الصنعة الفارغة في
نظام البيت الشعري ذي الشطرين فتقول :
(. . الأبيات التالية تنتمي الى البحر الذي
سماه الخليل - المتقارب - وهو يرتكز الى
تفعيلة واحدة وهي فعولن) . .

يداك للمس النجوم ونسج الغيوم . .
أترانى لو كنت استعملت أسلوب الخليل
كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز
وهذه السهولة ؟ ألف لا ، فأنا اذ ذاك مضطرة
الى أن أتم بيتا له شطران فأتكلف معانى غير
هذه املاء بها المكان وربما جاء البيت الأول
بعد ذلك كما يلى :

يداك للمس النجوم الوضاء ..

ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين
جناية كبيرة .. ألم نلصق « الوضاء »
دونما حاجة يقتضيها المعنى اتمااما للشطر
بتفعيلاته الأربع .. ؟ ألم تنقلب اللفظة
الحساسة « الفيوم » الى مرادفتها الثقيلة
« الغمام » وهي على كل لا تعطى معناها بدقة
.. ثم هناك هذه العبارة الطائشة « ملء
السماء » التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له
الوقوف فخلقنا له العكازات .

الشاعر الحديث والجمهور

تستتب العلاقة ما بين الشاعر وجمهوره
بأثر من التوافق والانسجام بين ايقاع الشاعر
الخاص والايقاع العام لمجتمعه ، وان ثمة واقعا
اجتماعيا الزم شاعرنا العربي القديم بأن يكون
واضحا في قوله وفي كشفه لما تتعاوره من

أفكار وعواطف ليسهل الوصول إليها دون
ممانعة ، بعد أن أوكلت إليه مهمة الدفاع عن
قبيلته أو الانتصار لها أو الاعلام بمكارم
أخلاقها ، فشعر مثل هذا الشاعر يتوجه أساسا
للغامة من الناس ، وآيته فى ذلك سرعة الفهم
وسبيله اليهم منه ما يمكن أن تتناقله الشفاه
سماعا فى أسواق الأدب ومجالس الأدباء
والحكام وهو ما يتناقض كل التناقض مع
التعقيد ، فخير الكلا عندهم « ما حسن ايجازه
وقل مجازه » أو أن « تقول فلا تبطىء وان تصيب
فلا تخطىء » ، وقد قامت القصيدة آنذاك على
نظام البيت ليسهل حفظها وفهمها وروايتها
محققة بذلك الأخبار لا الإيحاء وبأسلوب منصرف
عن أى تعاضل فى البناء أو غريب وشاذ من
الألفاظ ، ويقدر ما كان للظروف أن تتغير
وللكتاب أن ينتشر ، يقدر ما كان الشعر يتحول
عن العامة الى الخاصة ويصير للغموض مسرب
للشعر ، وهو فى جله غموض ممتحل ومصطنع

يذهب اليه الشاعر بأثر من ميله الى اصطلياد
المفردات الغريبة والشاذة ، والعبث بالادغام
والتعمية بالتقديم والتأخير . . الخ .

وظل فى كل الأحوال الوضوح غاية الشاعر
التي توصل ما بينه وبين جمهوره وتوطد أمره
بينهم وظل الغموض ومن يذهب اليه بحاجة
الى دفاع كدفاع عبد القاهر الجرجاني عن
المتنبى بقوله : « لو كان التعقيد وغموض
المعنى يسقطان شاعرا لوجب أن لا يرى لأبى
تمام بيت واحد » وقد تنبه قبل مانيف على ألف
عام أبو اسحاق الصائبي الى أهمية الغموض فدعا
اليه لأن (الترسل هو ما وضع معناه والشعر
ما غمض معناه ، لأن معانى الشعر مفصولة
مجزأة ، ومستوى اخطاب فى الشعر رفيع اذ هو
يتوجه الى الخاصة من المثقفين ومن أجل ذلك
اعتمد أن يلطف ويدق بخلاف الترسل) .
واذا كان هذا من بعض طموح شاعر ولد

قبل أكثر من عشرة قرون ، فهو ما تحقق فى
أجلى صورته على أيدي جيل الريادة فى العراق،
فقد توفر لهؤلاء الشعراء أن يتلمسوا
خصوصيتهم فى الغموض الموحى الذى يضل
الجو ولا يعدم الرؤية ، يوسع للمعاني غير باب
ولا يغلق دونها الأبواب ، ويحول المتلقى من
طرف فى السلب (الى طرق فى الايجاب عبر وحدة
الاطر الثقافية التى تجمع بينه وبين الشاعر)
وتؤكد حضورهما معا حضورا مكثفا فى
التراث والعصر والواقع المحلى والغموض
بهذا المعنى غموض نسبي تلتقى على
مستواه كفاءتان شاملتان للشاعر وقارئه
توحدهما لحد ما ذهنيا وعاطفيا وهو اما أن
يكون غموضا ناتجا عن حالة نفسية يصعب
تفسيرها فتتلبس صورا تمد بها الى امداء
متفاوتة واما أن يكون غموضا تأمليا فرضته
رؤية فلسفية ، واما أن يكون غموضا تعاظلت
فيه الرموز الحضارية والأساطير والأحداث

التاريخية في كل متداخل ، وبذلك تكون القصيدة الحديثة قد استلقت بعض أبعادها من قدرة القارئ على استيعاب تلك الأبعاد وتمكنه من فك رموزها وتحسس ايحاءاتها ، مما يستوجب ذلك التكافؤ الذي أشرنا اليه اذ لم يعد البعد بعدا لفظيا أو تركيبيا قام على مدغم يستتر فيه المعنى على التقديم والتأخير فلو أخذنا على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة لسعدى يوسف لقارئ اعتيادى للمسنى مدى صعوبة وصول ابعاد القصيدة اليه :

لا صوت .. لا انسان .. صمت كالصلاة
والليل يلتهم الحياة

....

وقدمت وحدك ، أيها الملقى جريحا
كالضباب

فبعد الشقة ما بين القارئ والشاعر ناجم
عن انعدام فى التكافؤ بين الاثنين ترى كيف
يكون الصمت كالصلاة وكيف يلتهم الليل الحياة،

ومن هو هذا الملقى جريحا كالضباب والذي
أبعده أكثر يكاف التشبيه هذه والتي لا نعرف
ماذا يبقى لها لو أردنا أن نخضعها لمقاس ابن
رشيقي القيرواني في كتابه « العمدة في صناعة
الشعر ونقده » حيث ينص على (٠٠ ان التشبيه
الحسن هو الذي يخرج الأغمض الى الأوضح
فيزيده بيانا والتشبيه القبيح ما كان على خلاف
ذلك » وهو حكم يقصر عن ادراك خواص هذه
اللغة في الجهد المتفاضل على لغة الاقدمين من
هذه الناحية ، فانت اما هذه المجموعة من
الكلمات القليلة تحس بنفسك قريبا من المناخ
العام للصورة عبر ما تستعيده في مخيلتك من
منظر لضباب يلف كل شيء بكثافته المعتمة
ويتدرج في الشوارع وحيدا بعد ان جاء على
كل ما يوحى بالحياة وهكذا يحول الشاعر بطله
الى رمز منفتح على مدايل عديدة من خلال
ما تتداعى في ذهن المتلقى من صور مخزونة
في اللا وعى ومن ذكريات تتطور من جرائها

القصيدة وتتشكل بها عناصر المشاركة ، ثم هذا الصمت الذى هو كالصلاة . . صمت يستبطن احياء يهمس ونجوى صادقة فهو ليس بالصمت الميت الذى يقع على السطح وأخيرا هذا الليل الذى يلتهم الحياة فهو أيضا ليس بالليل الذى يبتعد فيه الانسان عن تعب علاقاته اليومية المرهقة ، انه عالم مأساوى يعبر عن وحشته باقترانه ، بمعنى الالتهام للحياة . عالم لا تتم فيه دورة الحياة فهو آت ليلتهمها وكما يفعل الموت تماما وبالأحرى كان هذا الليل رمزا لموت آخر اسهم فى القتل وفى اخفاء الجريمة . . وفى هذا البعد من أبعاد القصيدة يندمج الليل بالضباب وبالموت عبر صفات تداخل بينها وتستعير من كل واحد منها ما يعد بسبب الى الآخر .

وفى قصيدة للبياتى نقع الى ضرب مختلف من ضروب الغموض الموحى :

شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع بما

دون النجوم

وليضرم الحب العنيف
فى قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعا وأشياء الرجال
عور العيون

يستعين الشاعر فى هذا المقطع من قصيدته
بما اقتنص من صور متباينة أسعفت مرماه فى
أن يقيم من خلالها بطله الساعى لتحقيق طموحه
الكبير عبر ما اختزنت نفسه من شجاعة وجلد ،
فقد استعار من « نيتشه » قوله « شيد مدائنك
قرب بركان فيزرف » ومن « المتنبى » قوله
« ولا تقنع بما دون النجوم » ومن « بروميشيوس »
لاندريه جيد « النسر » بمعناه فى الرمز الذى
قصد اليه وهو « الضمير » ثم هؤلاء العور
« الذين لا يرون من الحقائق المحيطة بهم
الا نصفها ، وهكذا توفرت له من ظنته الخيرة
بِقارئه ما يوازي بينهما وينهض بمسعاها لأن

يتم بما اتسعت له ثقافته وبما كمن في ذاكرته
الواعية: وغير الواعية ، ما اختفى وراء السطور
وما لم يقل به الشاعر جهرا ، واذا كان حقا
ما أشار اليه « فرويد » من أن العملية الابداعية
هي ضرب من أحلام اليقظة المتبادلة ما بين المبدع
والمتلقي ، يتوجه فيه الأول الى الثانى عبر
استقراء ذهنى له فان هذا المتلقى صار على
جانب كبير من الخصوصية عند شعرائنا المحدثين
وبذلك اقتصر جمهورهم على نخبة من المثقفين
وعدد من الطلبة الجامعيين فى بغداد ، حتى اذا
ما تكلفت الصحافة الأدبية اللبنانية بنشر
أثارهم والانتصار لها ، ومن ثم ما كان لهم من
مريدين ومقلدين ومتفاضلين عليهم بالتواصل
معهم وتطوير ما جاءوا به ، صار لمميزاتهم
الأدائية أن تطبع بأسلوبها مرحلة من أهم مراحل
الشعر العربى ، تكاملت فيها سماتها بالدلالات
الخاصة لمنطقة معينة ولفترة ثقافية معينة
ولجمهور معين أيضا .

— النمو العضوي في القصيدة الحديثة —

لقد التزم شعرنا العربي منذ نشأته الأولى بنظام وحدة البيت الشعري لا يحيد عنه قيد أنملة ولا يرى ضرورة للخروج عنه أو عليه وذلك بالرغم مما طرأ من تطور نسبي على شكل القصيدة العربية في بعض الفترات التاريخية ، وبقي المعنى أو الصورة الشعرية أسير مطلقه وروى قافيته وإن كان لشاعر أن مد بمعنى البيت إلى الذي يليه أخذ عليه ذلك ، ولقد كان لهذا الضرب من البناء الشكلي أثره في بنية اللغة العربية من حيث التسمح في التقديم والتأخير كما كان له أثره في أن تقوم القصيدة العربية على مجاميع من الحكم أو الصور الوصفية أو الأحاسيس التي اختزلت نفسها ما بين صدر البيت وعجزه ، وقد قام بها تركيب طبقي لا يجمع بين بيت وآخر إلا البحر العروضي للقصيدة والا روى القوافي ، وهو

منحى أتاح للواحد منا أن يجتزىء من القصيدة ما يريد وأن يحفظ منها ما يريد دون أن يخل بها لأنها زكت أمرها على هذا النهج ، وقل فينا من ألزمته الضرورة بأن يحفظ قصيدة برمتها أو أن يقرأها ملتزما بتسلسلها الأصلي لانعدام الضرورة الى ذلك يسبب من توزع صورها ومعانيها ، وإن كل بيت من أبياتها قد استقام له سياجه الخاص به ويسبب من افتقارها الى الوحدة العضوية التي تشدها الى محور رئيسي تنطلق منه وتنجذب اليه على مثل ما تمثلته القصيدة الحديثة حيث كان لها أن تنمو كأي عضو حي (٠٠ واذا بها في النهاية كما يقول أرسطو في وصل الفعل الفني الصحيح لا سلسلة من الأبيات يتلو الواحد الآخر رغم أنفه - جبرا إبراهيم جبرا) لتقوم عمارة من عدة طوابق ولا يربط طابقا بطابق الا الشكل الخارجي للقصيدة إذ أن لكل بيت حياته الخاصة وهو ما يختلف كل الاختلاف عما صار اليه الشعر

الحديث ولتأخذ مثلاً على ذلك هذه القصيدة
لسعدى يوسف :

بعيدا فى ضباب مدينتى الخجلى

لقيتك انت والعربات والليل

— حزين ان أراك هنا

— سعيد أن أراك هنا

وفى عينيك ألقى وجهك الطفل

نقيا كطيور البحر فى أمسية جذلى

لقد علمتنى البغضاء والحب

لقد علمتنى أن أعيد الشعب

ومرت نسمة .. ومضيت والعربات والليل

والخطى تنأى .. وتلقى دوننا ظلا

بعيدا فى ضباب مدينتى الخجلى

تبدأ القصيدة بصورة كبيرة تتأطر بصفة

فى الظاهرة المحسوسة وهى الضباب الذى يغلف

المدينة وصفة فى الظاهرة النفسية التى تسم

المدينة بالخجل ثم تتوزع الصورة من الكليات
الى الجزئيات عبر لقاء بين صديقين ، وهو لقاء
أوحى لأحدهما بالحزن وللآخر بالفرح ولكن
لماذا حزن الأول ولماذا فرح الثاني ؟ .. ذلك
ما يمكن أن نستشفه من تداعى الذكريات (لقد
علمتني ..) اذن فأحدهما يخاف على الآخر
من عودته الى مدينته ، والثاني فرح لأنه عرف
ان صديقه لم يترك مدينته الخجلى وأثر أن يظل
معها فى المصير المشترك .. ثم يفترق الصديقان
على غير موعد للقاء آخر ، وكما التقيا فى
الليل والضباب اللذين ستراهما عن أعين
المرصدين لكل من يهيم بحب شعبه وهكذا تعود
الصورة الكبيرة للمدينة لتتأطر بتينك الصفتين
الأوليين وبما صار لهما من بعد فى الرمز الذى
امتد لكل منهما .

لقد نهض بها ترابط أجزائها المحكم حتى
ليتعذر على أى منا ان يزحزح آية مفردة عن
مكانها ، فكل حركة تمر تومىء الى حركة تليها

وتتطور بأثر من ترابطهما القصيدة ويتطور
احساسنا بها .

ان الوحدة العضوية تختلف كل الاختلاف
عن الوحدة الموضوعية التي وقعنا اليها في
العديد من القصائد العربية بدءا من الشعر
الجاهلي والى يومنا هذا ، والتي تعتمد على النهج
القصصى ويظل البيت الشعري محتفظا بذات
خصائصه وذات علاقاته بما سبقه وبما تلاه ،
بينما نمو القصيدة الحديثة كان يتم من داخلها
وعلى أساس من تداخل العلاقات بين موسيقاها
واختلاف ايقاعاتها وصورها ، فكل عنصر من
هذه العناصر يؤكد العنصر الآخر « ويلتصق
به ، والعلاقة هنا كما يقول الدكتور مصطفى
يدوى (ليست علاقة منطقية وانما علاقة حية
أولا اذ ينساب فى الصور المعينة نفس الانفعال
الذى ينساب فى غيرها من الصور وتتبع الصورة
المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من
الأغصان ، أما اذا كانت اللفظة أو الصورة

مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التنميق والتزويق كما هي الحال في المحسنات البديعية فإنها تصبح بمثابة ورقة منفصلة نلصقها على القصن العارى لكي يبدو القصن للناظر كما لو كان مورقا ، والمقصود هنا بتفيس الانفعال هو وحدة الانفعال التى تشتمل على درجات متفاوتة من الاحساس فى مجال نفسى موحد كالغضب أو الحزن أو التهيب .

ونحن لو أخذنا هذا المقطع من قصيدة « الراعى » للجواهري وعقدنا مقارنة ما بينه وبين قصيدة سعدى سألقة الذكر لكان لنا أن نتبين وجه الاختلاف بين الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية :

لف العباة واستقلا . . بقطيعه عجلا ومهلا
وانصاع يسحب خلفه . . ركبا يعرس
حيث حلا

أوفى بها ضلا يزاحم فى الرمال النسمر صلا

يرمى بها جبلا فتتبع خطوة ويعط مسهلا
أبدا يقاسمها نصيبا من شظيف العيش عدلا
ان الاحساس الذى يلزم القارئ وهو يقرأ
هذه الأبيات يظل رديفا أنيا لوحدة الصورة التى
قام عليها البيت الشعرى ، وعلى مستوى حسى
واحد يهبط ويعلو بسبب من جمالية الصورة ،
ولك أن تغير ترتيب الأبيات ولك أن تحذف منها
ما تشاء دون أن تخل بالقصيدة ولا بوحدها
الموضوعية مادام قد بقى للحدث ما يدل عليه فى
السرد القصصى ، بينما نجد أن الأمر على غاية
من التباين بالنسبة للقصيدة الحديثة التى تتطور
تطورا متناسقا من بيت لآخر حتى تصل الذروة ،
وان الانسان بها يواكبها فى هذا التطور وينفعل
به من نقطة لنقطة ، فاذا كانت القصيدة القديمة
قد استكملت نفسها فى نظام البيت الواحد
(حيث كل بيت فيها يؤدى وظيفة محددة ، ولأن
البيت المصنوع من الشعر والذى يسكنه الانسان

العربي: مستقل وغير مرتبط بغيره فقد كان البيت الذي ينظمه الشاعر مستقلا كذلك -
د - عبد العزيز المقالح) ، أقول اذا كانت القصيدة العربية قد استكملت مرماها في هذا النظام الشعري ، فان القصيدة الحديثة قد منحت لنفسها فرصة الاعتراض على النمطية القسرية للأسلوب الواحد والذي استمر في البقاء بحكم تقليدية متوارثة وفرت للشاعر أن يستوفي حقه في التعبير عن أغراض مختلفة ضمن قصيدة واحدة ، كما منحت لنفسها فرصة للتعبير عن مناخها السايكولوجي الذي تتمثل فيه روح العصر ، وهذا لا يتفق القول بأن زمن الجهد الابداعي يستبطن كل الأزمنة ، لأنه ضمنا يشير الى خصوصية زمنه وسماته واهتماماته ، واذا كانت العوامل المادية والاجتماعية والاقتصادية قد لعبت دورا رئيسيا في أن يسقط الشاعر خارج نفسه وأن يجنح الى الافادة من نظام البيت لتحقيق أغراضه

المختلفة ، فان العوامل النفسية قد لعبت دورا
معاكسا عند شاعرنا الحديث في البحث عن نفسه
داخل نفسه فهو غاية قصيدته ، وانه ليسعى
لأن يحقق من خلالها وحدة كينونته الشاملة في
الموقف المحدد الذي تعالجه ، انه كالجراج
الذي حدد موضع الداء ثم راح يغور عميقا فيه
دون أن يسمح له بضعه أن يخرج عن حدود
الموضع المقصود ، واذا كان السقوط في الخارج
يعتمد الزخرفة اللفظية أساسا للايحاء بعذاقة
الصانع الماهر ، فان النكوص الى الداخل
يستوجب البساطة وتشذيب التفاصيل التي
تحول دون التركيز على جوهر الموضوع
واستشفافه من بين ثنايا الشواهد الباطنية
المتآلفة معه أو المتعاضلة معه والذي تؤكد في
وحدته العضوية الشاملة .

موسيقى القصيدة الحديثة

لقد أولى غير واحد من النقاد العرب الذين
أرخوا لتجربة الحداثة الشعرية في العراق ،

الكثير من العناية والاهتمام بموسيقى القصيدة الحديثة باعتبارها ظاهرة شكلية خرجت من أسر الايقاعية المكرورة ونزعت عن عنقها ربة قوافيها وفي الحقيقة ما كان لهذه الظاهرة أن تقوم لولا تلك العوامل النفسية التي تشكلت منها حوافز دفعت بشاعرنا الرائد الى أن يميل عن المفردة التقريرية الى المفردة اليعائية المشحونة بالحساسية المرهقة ، والى أن يجتبح عن شعر البيت الى شعر القصيدة وعن النمو الطابقي الى النمو العضوي وان كل واحدة من تلك الظواهر كانت تستكمل غايتها بالأخرى التي تداخلت معها ، وكذلك هي الحال بالنسبة لموسيقى القصيدة الحديثة التي خرجت بدورها أيضا • على ايقاعية الموسيقى المتسوارثة ، فالإيقاع الشعر (•• يجب أن يتابع الأحوال العاطفية الانفعالية حتى يأتي تعبيره قويا موفور الأداء ، وان أهم ما تمتاز به هذه الأحوال هو التوتر ، ولهذا كان على الوزن خصوصا أن يعبر

عن حالة التوتر ، ومن الأسف الشديد ان أوزاننا التقليدية فقيرة في هذا الباب الى درجة مريعة ، ذلك ان أوزان الشعر العربي في عمودها التقليدى ، انما تقوم على الاطراد والرتوب سواء من ناحية الوزن أو من ناحية القافية ، والاطراد والرتوب كلاهما من آلد أعداء التوتر لخلوهما من التقابل والتعارض والتمزق الحركى القائم بين الاضداد - د - عبد الرحمن بدوى (واذا كانت موسيقى القصيدة التقليدية لا تتعامل مع مضامينها الا بصفتها اطارا خارجيا لا علاقة له بها ، فانها ليست كذلك مع الشاعر الحديث الذى لم يعد يراها مجرد مساحة فارغة قد أعدت لأن تتقبل كل المضامين على اختلافها وتباينها بل انها كخلفية الصورة الحديثة جزءا من الصورة ولها أثرها فى التفاعل مع الأشكال والحجوم المطروحة فيها تفاعلا حيا وقد اتسعت مساعى الشعراء الرواد فى هذا الخصوص وشتت بهم الى حيث يحاول كل منهم أن يجترح له فيها

خصيصة يتمايز بها فهناك من زواج بين الايقاع
النثرى والايقاع الشعرى بأسلوب يداخل بينهما
من خلال استخدام تفعيلة بحر « الخبب » أساسا
لإقامة تفاعيل أخرى عليها تتواصل معها وتتغير
بموجبها معا يغنى باستمرار الايقاع الموسيقى
للقصيدة ويكشف من قدرتها التعبيرية وهناك من
سعى الى اعتماد التدايعات اللفظية المتساوقة
مع التدايعات الذهنية لإبراز الطابع الانفعالى
المتجاوب مع الحدث الشعرى كما فى هذا المقطع
من قصيدة « الى زنجى » :

قل : كلا

لن نسمح أن نذبح

لن نسمح أن تربح من جلدى نملا

قل : كلا

واصنع من حقدك لى نصلا

..... صلا

بتململ فى نهدي حبل

سما . . قبحا

قل : كلا

لن يصبح موتى قمحا

بل ملحاً

سيئز جراحك . . جرحا . . جرحا

ويولى غير واحد منهم أهمية خاصة للموسيقى
القوافى الداخلية يشد بها من أزر القافية
الرئيسية للقصيدة وبما ينسجم معها حيناً وبما
لا ينسجم معها أحياناً حسبما يقتضيه تطوُّر
الحدث الشعري كما فى هذا المقطع من قصيدة
للسياب :

أصبح بالخليج : يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى كأنه النسيج

يا خليج : يا واهب المحار والردى

ومثل ذلك هذا النموذج من قصيدة لبند

الحيدرى

نفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول : غدا يموت

وتستغيق

من كل دار

أصوات أطفال صغار

يتدحرجون مع النهار على الطريق

ان مثل هذا التداخل في القوافي يكسب

القصيدة موسيقاها الخاصة والتي هي إحدى

مميزاتها الذاتية ، وعنصر متلازم مع باقي

الأجزاء في تكوين وترسيخ الوحدة العضوية

للعمل الشعري ، تشتد وتقوى وتتأزم مع

الغضب والقلق وتهداً وتتيأطاً مع التأمل والسرد

القصصي لتقيم من مزايا التوافق والتناوب

ما يطور سياق القصيدة كما هي الحال مع

قصيدتي السياب والحيدري ، حيث أتيح للقوافي

الداخلية أن توحى بجو متميز عن طريق
موسيقاها ، فعلى الرغم من أن السياب استعان
بتفاعيل من بحور الفراهيدى إلا أنه استطاع
أن يستنبط لقصيدته وضمن تفاعيل استخدمت
ملايين المرات، موسيقى تتسم بفرادتها ولا يمكن
أن تكون لغير تلك القصيدة ، وفى هذا رد
ضمنى على الكثيرين ممن أخذوا على الشاعر
الحديث، اقتصاره على قلة من البحور الخليلية
ذات التفعيلات المتكررة كالرمل والخبب والكامل
والمقارب والرجز ، ناسين أو متناسين بأن
الشاعر الحديث لم يعد ملتزما أصلا بأنمطة
البحور وصرامة توزيعها للتفاعيل بعد أن
استنبط منها وحدة التفعيلة التى لها أن تهب
كل قصيدة موسيقاها الخاصة بها ، وبذلك
اتسعت أمام الشاعر آفاق رحبة لا غناء موسيقى
الشعر ، وعلى مستوى قدرته على تلوين أبعادها
بأثر من مجرى أحداثها وتدفقها الديناميكى
وعلى مستوى تمكنه من أدواته فى الصنعة وفى

إخفاء الصنعة أيضا لكي لا تأتي على العفوية
التي يستوجبها العمل الشعري وهنا يكمن
الفرق الأساسي ما بين الشاعر الأصلي وبين
الصانع الماهر الذي يظل من بعض همومه
الكبيرة ، إبراز حسن درايتيه بأصول صنعته
ومدى حذاقته فيها ، وفي تاريخ الشعر العربي
حفالة ضخمة من الصناع الذين أفسدوا جزءا
من ذاكرتنا الأدبية بضجيج جناسهم وطباقهم
ومحسناتهم البديعية وعلى غير رغبة في أن يقولوا
بشيء أو أن يعبروا عن شيء .

إن جيل الشبان لم ينكر دور الموهبة ولا أثر
العوامل اللاإرادية التي تتخلق الجنو المناسب
لولادة القصيدة ، ولا دور الحدث عليها ، ولكنهم
في الوقت ذاته كانوا على كثير ثقة بأن الإلهام
ليس الواقع الكلي لعملية الخلق الإبداعي ، وإن
ثمة رقدا لا بد منه لتشذيب ما يجب تشذيبه

وتهذيب ما يجب تهذيبه ، فكتابة الشعر كما
يقول ستيفن سيندر (٠٠ سفرة مرعبة تحتاج
الى جهد مؤلم للسيطرة على الخيالات الوافدة)
وقد تضمنت تجربتهم لنفسها ما نهض ببعض
طموحهم فيها ، وما أوسع غير باب لمن اقتفى

فهرس

صفحة

٣	الاهداء
٥	بدءا من التراث
٢٨	ومرورا بالعضر
٥٣	وانتهاء الى البحث عن الذات
٨١	النمو العضوى فى القصيدة الحديثة


مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

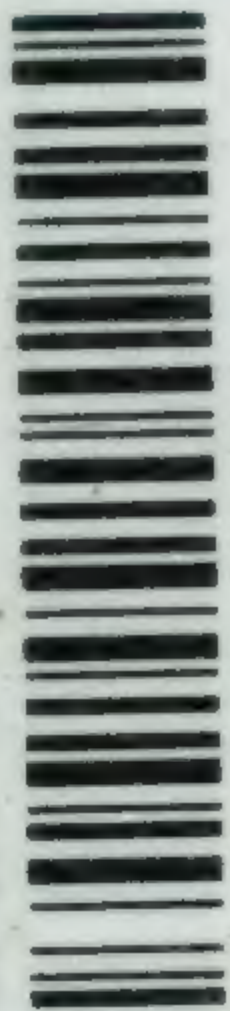
رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٥٨٦٥

ISBN - ٩٧٧ - ٠١ - ١٥١٠ - x

60

39

 Bibliotheca Alexandrina



1030218

مطابع الهيئة